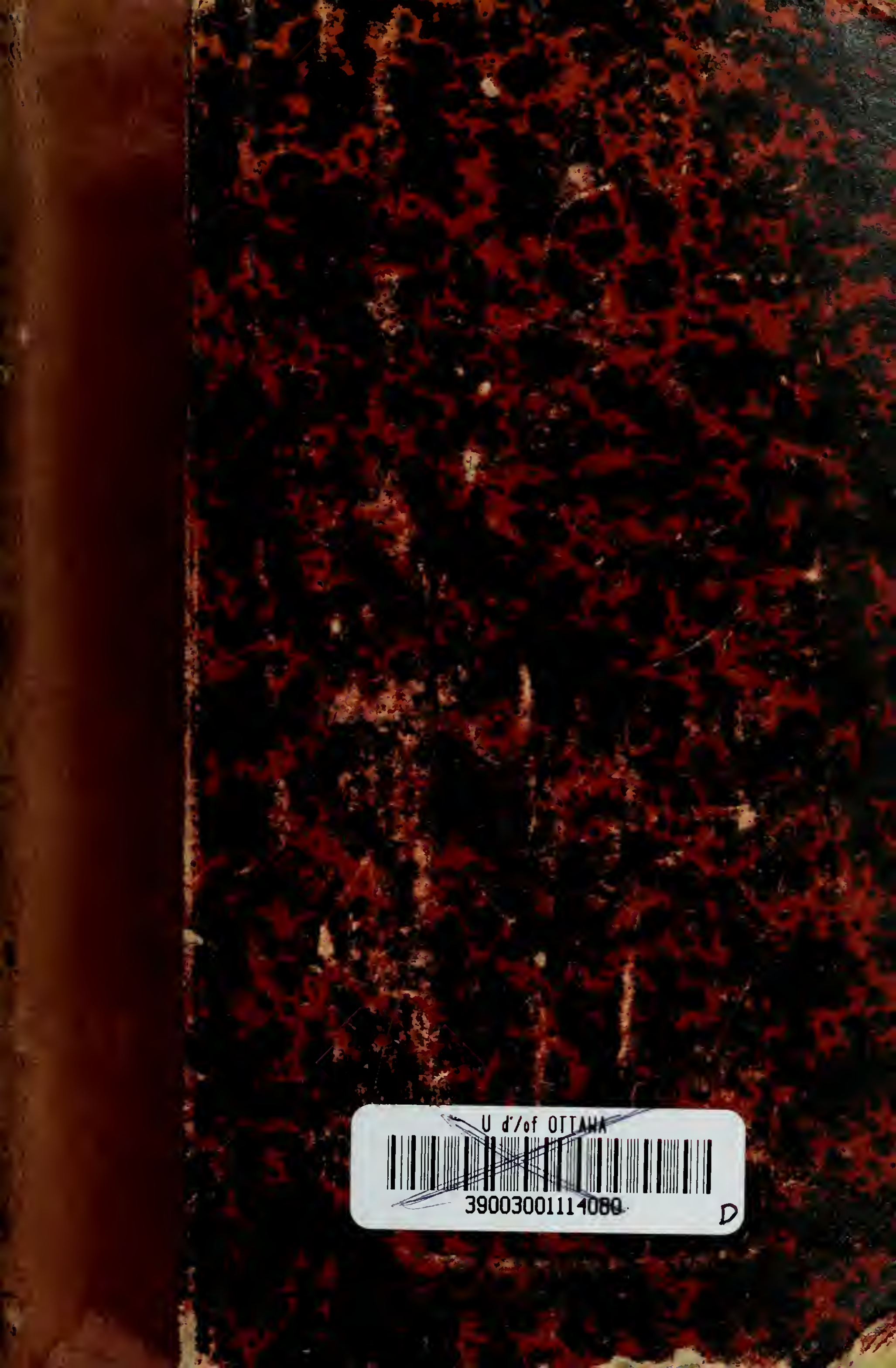

U d'/of OTTAWA
39003001114080
D





TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

PLAIN-CHANT SACRÉ.

IMPRIMATUR.

Brugis, 4ª Augusti 1890.

† J. J. Episc. Brug.

TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

PLAIN-CHANT SACRÉ

PAR

VICTOR-JULIEN COORNAERT,

LICENCIÉ EN DROIT CANON DE L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN,
PROFESSEUR DE THÉOLOGIE DOGMATIQUE SPÉCIALE, DE PÉDAGOGIE ET DE CHANT ECCLÉSIASTIQUE AU GRAND SÉMINAIRE DE BRUGES.

Cantus ipse plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet nec rusticitatem. Sic suavis sit ut non sit levis; sic mulceat aures ut moveat corda; tristitiam levet; iram mitiget; sensum litteræ non evacuet, sed fœcundet.

Ss Bernardus, ad Guidonem Abbatem.
Epist. 312[a].

BRUGES.
LIBRAIRIE BEYAERT-STORIE, RUE NOTRE-DAME.

—

1890



A LA MÉMOIRE

DE

MON CHER ET VÉNÉRÉ MAITRE

LOUIS-MARIE GOORMACHTIGH.

Maëstro de plain-chant de l'Acad. Pontif^le de Ste Cécile à Rome.

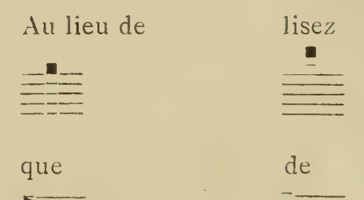
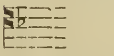
EN TÉMOIGNAGE

DE

VIVE RECONNAISSANCE ET DE RESPECTUEUSE AFFECTION.

Victor-Julien Coornaert.

ERRATA.

	Au lieu de	lisez
P. 18, 4e ligne, gamme de *la*, dernière note; et gamme de *si*, avant-dernière note :		
P. 26, 5e l., dernier mot :	que	de
P. 28, 5e ligne :		
P. 48, 1r Mode, cadence ajoutée :	sol, mi.	ut, mi.
P. 48, 8e Mode, médiane :	fa	fa *et* la
P. 53, 8e portée, 3e form. :		
P. 53, 12e portée, dernière formule :		
P. 58, au nos 51 et 52 :	Le bémol doit se trouver à la clef.	
P. 91, no 89, 2e ligne :	Le premier bémol est de trop.	
P. 104, 1e portée, 1e form. :		
P. 104, 9e portée, 1e form. :	Le bémol se trouve trop près de la clef. Il n'affecte que le *si* de cette seule première formule.	
P. 178, 1e ligne :	parsimonie	parcimonie
P. 191, 11e ligne :	viennent	vienne
P. 192, 20e ligne :	fait	font
P. 327, 17e ligne :	*quantative*	*quantitave*
P. 371, 21e ligne :	(Voir p. 346)	(Voir p. 347)
P. 372, 19e ligne :	praé-cí-(pi)-tas me (1 2 3 4)	præ-cípitas me (1 2 3 4)
P. 379, note :		

PRÉFACE.

Dans la composition de notre traité, nous avons poursuivi avant tout un but d'utilité pratique.

Devant enseigner le chant ecclésiastique, nous avons désiré donner notre enseignement avec ordre et méthode pour pouvoir espérer de le donner avec fruit.

Pour ce motif nous avons voulu mettre entre les mains de nos élèves un manuel qui pût leur apprendre à lire la musique sacrée, et qui contînt des exercices suffisants pour former leur voix et leur oreille à connaître l'intonation exacte et précise des intervalles, et des diverses formules mélodiques des différents modes du plain-chant.

Nous espérions par là leur donner la possibilité et la facilité de chanter avec la plus grande justesse les mélodies liturgiques sans jamais être arrêtés par les intonations à produire.

Mais il faut plus que cela.

Une mélodie chantée avec une justesse parfaite, peut très-bien n'être qu'un corps sans âme, n'excitant aucun sentiment dans le cœur de ceux qui l'entendent.

L'exécution parfaite, expressive, et rhythmée est le souffle vivifiant qui doit animer le chant.

Nous avons partant voulu aussi donner d'une manière complète les règles de l'exécution qui à nos yeux est la seule véritable.

Pour cette partie nous nous sommes surtout inspiré des travaux de l'illustre plain-chantiste Dom Pothier, ainsi que de plusieurs savants articles de l'excellente revue de Musique Sacrée dirigée par Monsieur le chanoine Van Damme de Gand.

Restaient plusieurs questions de théorie et d'histoire.

Nous n'avons pas voulu les laisser ignorer; mais cependant, cherchant avant tout l'utilité, nous ne les avons pas traitées longuement et en détail.

Pour plusieurs d'entr'elles nous nous sommes contenté de les indiquer.

Pour d'autres nous avons développé l'opinion d'un auteur sans la discuter.

Pour toutes cependant nous avons tâché d'en donner une idée suffisante, et aussi de mettre sur la voie d'études ultérieures ceux qui se sentiraient le désir d'en savoir davantage.

L'une de ces questions historiques vient précisément d'exciter l'attention des savants.

Au mois d'Octobre de l'an 1889, devant l'Académie de Belgique à Bruxelles, Monsieur Gevaert a prononcé un discours fort remarqué (Voir *Bien Public* 23 et 23 Décembre 1889), dans lequel il nie que S[t] Grégoire le Grand soit auteur ou réformateur de la musique liturgique.

La Revue Bénédictine, publié à Maredsous, répondit, dans son numéro de Février 1890, par un article dans lequel elle tâchait d'établir le rôle de S[t] Grégoire le Grand dans la formation du répertoire musical de l'Église latine.

Vers le mois de Juin 1890, Monsieur Gevaert fit paraître son discours sous forme de brochure, avec notes et appendice, et sous le titre : « Les origines du chant liturgique de l'Église latine. »

La Revue Bénédictine, dans ses numéros de Juillet et d'Août, répondit cette fois par des articles forts détaillés et fort étudiés, dans lesquels, d'après nous, elle semble démontrer que S[t] Grégoire le Grand est vraiment l'auteur des collections liturgiques de Rome et le réformateur du chant sacré.

Que ceux qui veulent juger du point où en est la question aujourd'hui, lisent la brochure savante de Mr Gevaert, ainsi que les réponses de la Revue de Maredsous.

Les deux articles de la Revue mentionnée viennent d'être également réunis en brochure sous le titre : « Les véritables origines du chant Grégorien. »

D'autres Revues, nommément les *Études Religieuses* de Paris et le *Zeitschrift für katol. Theol.* d'Inspruck, viennent aussi de parler de l'opinion de Mr Gevaert.

Dans notre cours nous n'avons pas traité cette question. Nous avons simplement donné la doctrine qui sur ce point a été enseignée, sans interruption pour ainsi dire, depuis plus de onze cents ans. (Voir p. 3, note).

Hâtons nous de remarquer cependant que si, à la page 31, en décrivant la tonalité Grégorienne, nous avons rapporté tout ce travail à St Grégoire lui-même, nous n'avons pas entendu soutenir par là que tout cela ait été fait personnellement par ce grand Pontife, ni même que tout ait été fait de son vivant. Nous avons simplement voulu décrire la tonalité que nous appelons maintenant tonalité Grégorienne.

La note *caudée* doit toujours avoir la queue en bas ou . Quand on la rencontre avec la queue en haut ou , ce n'est pas la note caudée provenant de la *virga*, c'est simplement une note *liée* à la précédente ou à la suivante. Dans notre cours il y a exception pour les notes qui se trouvent sur (ou au dessous de) la première ligne de la portée : . Le caractère typographique avec queue en bas faisant défaut, nous avons dû nous servir d'une note ayant la queue en haut.

A la page 367 et 368, nous avons dit, d'après les auteurs de

Liturgie, que la Messe votive du S[t] Sacrement, contrairement aux autres votives, se chantait régulièrement au *ton solennel*. Le motif de cette exception était que le Missel ne nous donnait pas de Préface en *ton férial* pour ces Messes. Dès lors, par raison de conformité, tous les chants de ces votives devaient être, comme la Préface, en *ton solennel*. La sacrée Congrégation des Rites vient d'autoriser l'insertion dans le Missel d'une Préface en *ton férial* pour les Messes du S[t] Sacrement. D'après cela, il ne faut donc plus faire d'exception pour elles, et partant les chanter en *ton férial*, dans les mêmes cas que les autres Messes votives.

Bruges, en la fête de la Portioncule, 1890.

MÉTHODE THÉORIQUE ET PRATIQUE DE

PLAIN-CHANT SACRÉ.

PREMIÈRE PARTIE

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES.

CHAPITRE I.

DÉFINITION ET EXCELLENCE.

I. — DÉFINITION.

A. Le plain-chant (cantus planus) est « une mélodie, un chant simple, uni, composé dans le genre diatonique et qui n'est pas soumis à une mesure rigoureuse. »

1° Nous disons d'abord que le plain-chant est une *mélodie*, un chant simple et uni.

La *mélodie* est une succession de sons exécutés par une seule voix ou un seul instrument.

Le chant en *contre-point* [1], au contraire, et l'*harmonie*, est l'union artistique et agréable à entendre de divers sons exécutés simultanément par une ou plusieurs voix ou par un ou plusieurs instruments.

2° Nous disons en second lieu que le plain-chant est une mélodie *composée* dans le genre *diatonique*.

Le genre *diatonique*, dont nous parlerons plus longuement plus tard, est celui qui dans la composition de ses chants n'admet que les tons et demi-tons naturels de l'échelle du chant.

Le genre *chromatique*, au contraire, et le genre *enharmonique* admettent dans la composition de leurs chants des tons *altérés*, chromatiques ou enharmoniques.

3° Nous disons enfin que le plain-chant est une mélodie diatonique *non soumise à une mesure rigoureuse*.

Cela ne veut pas dire que les divers sons d'une mélodie plain-chantale aient tous la même durée. Loin de là ! Le plain-chant possède un rhythme riche et très-beau. L'un des éléments de ce rhythme est précisément la durée diverse des sons.

Les sons d'une mélodie plain-chantale ont donc des durées diverses ; mais ces durées ne sont pas rigoureusement et exactement mesurées. Elles sont laissées à l'appréciation éclairée du chanteur.

B. Le plain-chant est basé sur le système tonal des anciens Grecs, et il diffère essentiellement de la musique moderne.

C. Le plain-chant porte diverses dénominations :

1° *Plain-chant* ou *Cantus planus ;* d'après les uns, parce que c'est un chant grave et simple; d'après d'autres, parce qu'il se chante

---

[1] Le nom de *contre-point* parut vers l'époque où l'on mit en regard d'une mélodie donnée, une autre mélodie qui se chantait *en même temps* que la première. La mélodie première qui formait le chant proprement dit, s'appelait le *chant*, la *tenue*. L'autre s'appelait la mélodie d'accompagnement. A chaque note de la mélodie fondamentale correspondait une autre note dans la mélodie d'accompagnement. Ces deux notes se chantaient simultanément. Chaque note de la mélodie fondamentale s'appelait un *punctum*, un point. Chaque note de la mélodie d'accompagnement s'appelait un *contra-punctum*, un contre-point.

à l'unisson ; d'après d'autres encore, parce qu'il n'est pas soumis à une mesure rigoureuse.

2° *Chant Grégorien*, parce que saint Grégoire-le-Grand (590 à 604) régularisa et enrichit sa tonalité ([1]).

3° *Chant Romain*, parce que les Papes et Évêques de Rome l'ont toujours maintenu et propagé.

4° *Chant Liturgique et Ecclésiastique*, parce qu'il sert aux cérémonies du culte de l'Église Catholique.

5° On l'appelle encore parfois *Chant Ambrosien;* mais cette dénomination ne peut s'appliquer qu'à certaines cantilènes écrites dans la tonalité de St Ambroise.

II. — EXCELLENCE.

Nous ne parlerons pas au long de l'excellence du plain-chant. Qu'on lise le chapitre premier des Mélodies Grégoriennes de Dom Pothier.

Remarquons seulement que le plain-chant est appelé à un titre éminent à rehausser la splendeur du culte divin et même à s'unir aux paroles saintes pour en compléter l'expression. Mais ce but ne sera atteint que si le chant est bien exécuté. Mal chanté au contraire il produira l'effet opposé.

L'Église d'ailleurs y a toujours attaché la plus grande importance. Voir par exemple les paroles de St Grégoire-le-Grand au livre dixième, épitre 34; le deuxième canon du deuxième concile de Nicée ; le 6e canon du huitième concile de Tolède ; le chapitre 5e du dernier concile de Rome sous Benoit XIII; la bulle « *Annus qui* » de Benoit XIV ; etc... Le concile de Trente, dans la session

---

([1]) St Grégoire-le-Grand réunit en un seul livre les chants chrétiens épars çà et là ; il combla les vides en ajoutant des chants nouveaux. — Pour noter ses chants, il se servit dans son antiphonaire appelé *centon*, de différents signes tels que points, virgules et accents. — D'après quelques-uns sur chacune des quatre échelles tonales (ambrosiennes) existant de son temps il construisit deux modes au lieu d'un seul. — Il prit comme règle du chant le mouvement rhythmique du débit de la langue. — Il ordonna toutes les prières liturgiques selon les divers jours de l'année. — Enfin il erigea à Rome une école de chant dont il fut lui-même le maître et le directeur.

23e, chap. 8, de reform., ordonne que le plain-chant soit enseigné dans les séminaires.

Il suit clairement de tout cela que tout prêtre a le devoir d'apprendre à bien chanter.

Ceux dont la voix est défectueuse ou qui manquent d'oreille musicale peuvent s'exercer, et par l'exercice acquérir une voix et une oreille convenables, voire même quelquefois faire disparaître leurs défauts.

Ceux qui sont doués d'une bonne voix et d'une bonne oreille musicale ne peuvent pas se dispenser de prendre de l'exercice. Il ne suffit pas en effet de chanter juste. Il faut chanter bien. Gui d'Arezzo répond à ceux qui se contentent de chanter juste : Qui facit quod non sapit definitur bestia [1] ; et de là est venu le proverbe : Bestia, non cantor, qui non canit arte sed usu [2].

Donc pas de routine mais de l'art exercé.

---

[1] Reg. Mus. rhytm. — [2] P. Alfieri.

CHAPITRE II.

DES ÉLÉMENTS DU CHANT ET DES SIGNES QUI LE REPRÉSENTENT.

I. — LE SON : ALTITUDE, DURÉE, JONCTION ET DISJONCTION.

L'élément fondamental du plain-chant est le *son*, qui, d'après Boèce, est « un choc, une impulsion de l'air dont l'effet se prolonge jusqu'à l'ouïe. »

Les vibrations qui résultent de cet ébranlement de l'air sont tantôt rapides et fréquentes, et alors les sons qu'elles produisent sont *aigus*, *élevés*, *hauts*. Tantôt elles sont plus lentes et moins nombreuses, et alors elles donnent des sons *graves* ou *bas*. — Voilà une première diversité dans les sons, la diversité *d'altitude*.

Il en est une seconde qui provient de la *durée* plus ou moins grande pendant laquelle on persévère sur un même son, et d'après cela on a des sons *longs* et des sons *brefs*.

Enfin il en est une troisième. Tantôt un son est immédiatement et rapidement suivi d'un autre ; tantôt moins rapidement ; tantôt même il y a un véritable silence plus ou moins long entre deux sons. C'est la diverse *jonction* ou *disjonction* des sons.

L'altitude, la durée, la jonction ou disjonction des sons sont les trois modifications essentielles qui produisent une cantilène ou une mélodie.

L'altitude diverse des sons détermine la modulation du chant. La durée diverse ensemble avec la jonction ou disjonction diverse des sons détermine le rhythme.

II. — SIGNES QUI REPRÉSENTENT L'ALTITUDE, LA DURÉE, LA JONCTION OU DISJONCTION DES SONS.

Il suit de ce que nous venons de dire que pour transcrire et représenter un chant, il faut représenter les divers sons et quant

à leur altitude et quant à leur durée et quant à leurs diverses jonction ou disjonction.

A. Pour représenter *l'altitude* du son, les anciens ont employé divers systèmes, que nous aurons plus tard l'occasion de faire connaître.

Gui l'Arétin (d'Arezzo), moine italien du XIe siècle, inventa, dit-on, la portée. Nous verrons plus loin comment.

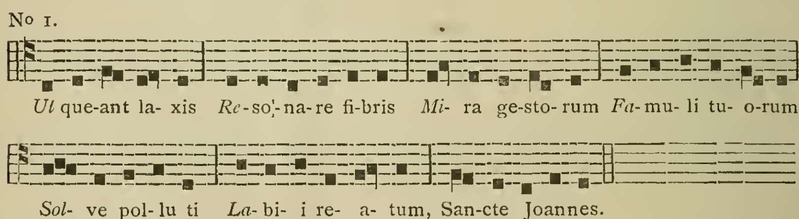
De nos jours pour exprimer l'altitude du son, on se sert de trois éléments : les *notes*, les *lignes* ou la *portée*, et les *clefs*.

1° Les *notes* sont des signes conventionnels, des petites figures en forme de *carrés*, de *losanges* etc. Ces figures portent le nom de notes parce qu'elles servent à noter les sons.

Il y a autant de notes que de sons ; mais pour les nommer on n'a inventé que sept noms différents : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Ces noms indiquent sept sons qui se suivent. Pour les sons plus élevés ou plus bas on recommence la même série de noms.

Les six premiers noms sont tirés de l'hymne de la fête de St-Jean : *Ut queant laxis*, composée, paraît-il, par Paul le Diacre appelé aussi Winfried ou Warnefried, contemporain de Charlemagne, et moine bénédictin du Mont-Cassin vers les années 800.

Dans le chant primitif, la première syllabe de chaque vers correspond précisément à l'intonation respective de la note. On la chantait ainsi :



Le dernier vers commence par la syllabe *Sa*. Cette syllabe pour le chant ne correspond pas à l'intonation de la septième note. Cependant pendant longtemps la septième note s'est appelée *sa* ou *za*. Erycius Puteanus Lovaniensis (Eric Van de Putte,de Lou-

vain) au XVIe siècle l'a appelée *bi* ou *si*. Pour donner ce nom il s'est fondé sur l'ancienne manière de désigner les notes par des lettres. Doni (XVIIe siècle) a changé le nom de *ut* en *do*.

2° La *portée*. Par elles seules les notes n'étant pas suffisantes pour indiquer l'altitude du son, on a employé les *lignes* ou *portée*.

Les notes se placent sur ou entre plusieurs lignes parallèles et horizontales. La réunion de ces lignes s'appelle la *portée*.

La place qu'occupe une note sur la portée s'appelle *degré*.

On nomme *degrés conjoints* ceux qui se touchent immédiatement, *degrés disjoints* ceux qui laissent entr'eux des degrés intermédiaires.

Dans presque tous les livres de plain-chant la portée se compose de quatre lignes et de trois interlignes. Quelques-uns emploient celle de cinq lignes et de quatre interlignes.

Dans ce traité nous ferons usage de la portée de cinq lignes ; parce que c'est là une question de pur formalisme, parce que la portée de cinq lignes présente cet avantage de pouvoir presque toujours conserver la clef à la même place, parce que enfin la portée de cinq lignes est employée dans les livres liturgiques de notre diocèse.

Quand la portée ordinaire ne suffit pas, on emploie des lignes supplémentaires. Exemple :

No 2.



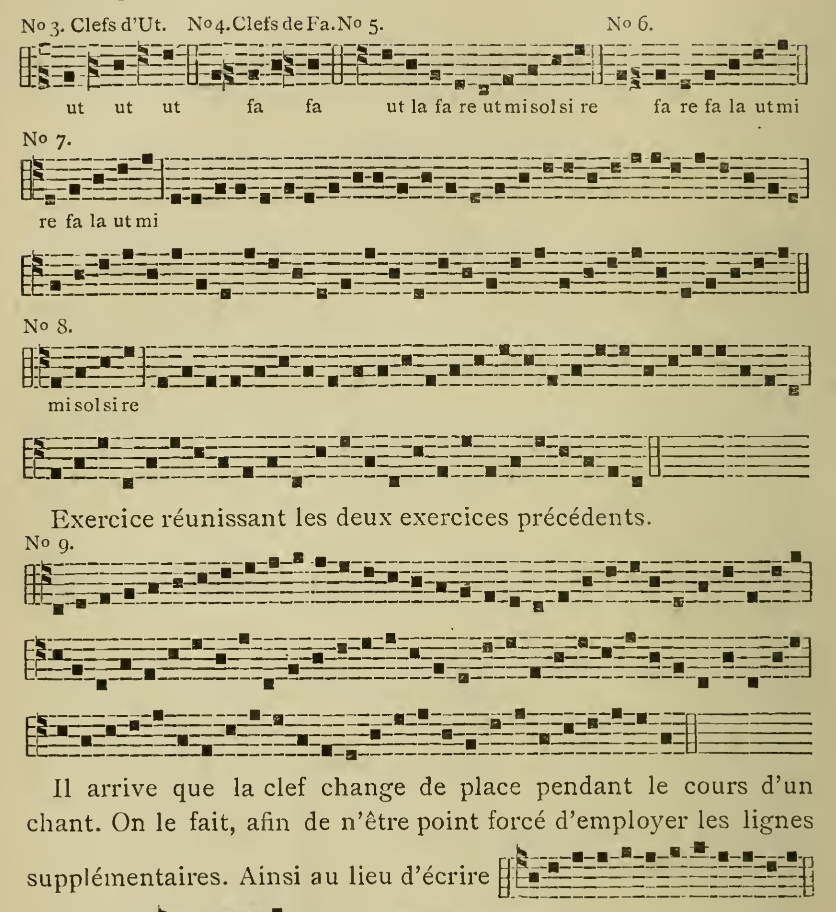
3° Les *clefs* sont des signes conventionnels qui se placent au commencement des portées pour fixer le nom et la place des notes.

Elles ne se placent que sur les lignes. Les notes placées sur la même ligne que la clef portent le même nom que celle-ci ; les autres notes se nomment d'après leur position relative à la clef : en montant : *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,* etc.; ou en descendant *ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut,* etc.

En plain-chant il y a deux clefs : la clef de *Ut* et la clef de *Fa*. La clef de *Ut* peut se placer sur toutes les lignes ; la clef de *Fa* ne se place généralement que sur la 2e ou la 3e.

Dans nos livres on emploie généralement la clef de *Ut* sur la quatrième ligne.

Exemples :



Exercice réunissant les deux exercices précédents.

Il arrive que la clef change de place pendant le cours d'un chant. On le fait, afin de n'être point forcé d'employer les lignes supplémentaires. Ainsi au lieu d'écrire

on écrira

C'est là un inconvénient qui ne se présente presque jamais quand on emploie la portée de cinq lignes.

B) La *durée* du son, ainsi que son degré de *jonction* ou de

disjonction avec le son suivant, ne sont pas exprimés *aussi rigoureusement* en plain-chant qu'en musique moderne. Et ils ne sauraient pas l'être. Le plain-chant en effet n'est pas soumis à une mesure *rigoureuse*. Son rhythme, quoique déterminé et certain, reste libre. C'est au chantre à sentir le mouvement rhythmique à donner aux cantilènes sacrées et c'est à son sens esthétique éclairé à faire ressortir toute la beauté du rhythme de nos mélodies plain-chantales.

Cependant, s'il est vrai de dire que le rhythme du plain-chant ne peut pas être mesuré à la rigueur du métronome, il n'en est pas moins vrai non plus que ce rhythme existe, que ce rhythme est certain, que ce rhythme est déterminé plus ou moins nettement soit par le sens des paroles à chanter, soit par l'arrangement de ces paroles, soit par le sens de la période musicale, soit par tout cela à la fois. Il est non moins certain que c'est surtout le rhythme bien observé qui donne à nos cantilènes sacrées leur caractère de beauté et de suavité; et que c'est dénaturer complètement les mélodies liturgiques que de les chanter sans mouvement rhythmique et partant sans intelligence et sans animation.

Si, donc ce rhythme ne peut être indiqué d'une façon *rigoureuse*, parce qu'il est toujours un rhythme *libre*, il est cependant aussi de la dernière importance de l'indiquer de la façon la plus parfaite possible parce que, malgré sa liberté, il est néanmoins *certain* et *déterminé*. La chose est d'autant plus nécessaire que beaucoup de nos chantres sont malheureusement loin de posséder ce sens éclairé et ce goût éprouvé qui leur permettrait de découvrir le mouvement sans indication.

Quelle est donc la manière d'indiquer le rhythme ?

Le Rhythme est engendré surtout par la *durée* des sons et par leurs diverses *jonction* ou *disjonction*.

D'après quelques-uns la durée des notes serait exprimée par leur diverse forme : La note caudée ▘ serait une note longue; la note carrée ■ une note ordinaire ; la note losange ◆ une note brève; la note double ■■ indiquerait une durée encore plus longue que la caudée.

Cette opinion peut être vraie pour les cantilènes que composent actuellement les partisans de ce système; mais elle ne peut aucunement être appliquée aux anciennes mélodies dans lesquelles une note caudée est souvent bien plus brève qu'une losange et vice-versa.

Le degré de *jonction* ou de *disjonction* serait indiqué seulement par les barres; les petites marquant un léger repos, les grandes et les doubles un repos complet: petite barre, grande, double.

Ce sont généralement là les seules indications que l'on donne.

Nous n'hésitons pas à dire qu'elles sont insuffisantes, et qu'il sera fort difficile, pour ne pas dire impossible, de bien rhythmer, avec des éditions pareilles.

Laissant de côté la question de savoir si les éditions de Dom Pothier sont les meilleures au point de vue des cantilènes, des mélodies elles-mêmes, il est au moins incontestable, à notre sens, que la manière de noter du célèbre bénédictin, indique le rhythme d'une façon pour ainsi dire parfaite.

Sur ce point, qui nous semble d'une très-grande importance, les éditions de Dom Pothier s'élèvent de cent coudées au dessus de toutes les autres.

Nous ajoutons bien vite que cette méthode est tellement heureuse et *tellement facile* qu'on voit le rhythme à première vue. On le touche pour ainsi dire du doigt.

Elle n'est d'ailleurs que la traduction de celle des anciens manuscrits.

Dans le cours de cet ouvrage nous exposerons au long et au large cette manière de noter.

CHAPITRE III.

DES INTERVALLES ET DES GAMMES.

I. — On appelle *intervalle* le rapport d'un son à un autre c'est à-dire la quantité qui indique de combien un son est plus élevé ou plus bas qu'un autre. Parmi toutes les séries de sons que l'on pourrait former, il en existe une qui à cause de l'organisation de notre oreille nous plait spécialement, et qui a été, pour ce motif, choisie pour former l'échelle musicale.

Nous avons déjà dit que l'altitude du son dépend du nombre de vibrations qu'un corps sonore émet en un temps déterminé. Plus il y a de vibrations dans un même temps et plus élevé est le son. Les physiciens sont parvenus à mesurer exactement le nombre de vibrations qu'un corps sonore doit émettre pour produire tel son déterminé.

Or dans la série de sons qui a été choisie pour former l'échelle musicale, on remarque que, quand on représente par 1 le nombre de vibrations qu'il faut pour produire le premier son de cette série, alors le nombre de vibrations des sept sons suivants est représenté par les fractions: $^9/_8$, $^5/_4$, $^4/_3$, $^3/_2$, $^5/_3$, $^{15}/_8$, 2.

Voici maintenant une double particularité.

1° Le nombre des vibrations du 8e son de cette série est juste le double de celui des vibrations du premier. De plus la série des sept sons qui suivent le huitième est toute semblable à celle des sept qui suivent le premier.

C'est-à-dire, que si on représente de nouveau par 1 le nombre des vibrations du 8e son, les fractions qui exprimeront le nombre de vibrations des sept sons suivants seront juste les mêmes et se suivront dans le même ordre que celles qui expriment le nombre de vibrations des sept sons qui suivent le premier. Donc la série du premier son au huitième et celle du huitième au seizième sont

entièrement semblables quant aux rapports qui existent entre leurs nombres de vibrations. De même la série qui va du seizième son au vingt-quatrième et ainsi de suite.

Donc dans la série de sons, qui a été choisie, les sons se reproduisent dans le même ordre par périodes de sept.

C'est pourquoi on n'a, pour nommer tous les sons multiples de la série, choisi que sept noms différents.

Le son dont le nombre de vibrations est représenté par 1 s'appelle *ut*; ceux qui suivent s'appellent respectivement: *re, mi, fa, sol, la, si.*

Arrivés là, comme la série de fractions ou rapports se représente la même, les musicologues ont recommencé la même série de noms: *ut, re, mi, fa, sol, la si, — ut, re, mi, fa, sol, la si, — ut, re, mi,* et ainsi de suite.

Anciennement on désignait les sons par des lettres de l'alphabet. Or la note la plus basse dans l'échelle des anciens était représenté par la lettre G, en grec *gamma*.

De là, on a appelé l'échelle musicale du nom de *gamme*.

Elle s'appelle gamme de *ut* si vous commencez l'échelle par *ut;* gamme de *re* si vous la commencez par *re* et ainsi de suite.

2° Seconde particularité:

Nous venons de voir que les sons de la gamme : *ut, re, mi,* etc. sont produits par un nombre déterminé de vibrations. Les nombres respectifs des vibrations de *ut, re, mi* etc. sont marqués par les fractions: 1, $^9/_8$, $^5/_4$, $^4/_3$, $^3/_2$, $^5/_3$, $^{15}/_8$, 2.

Ces fractions indiquent le rapport dans lequel se trouve chaque son de la série, quant au nombre de ses vibrations, *avec la première note de toute la série :*

Maintenant on se demande dans quel rapport se trouve chaque note *avec celle qui la précède immédiatement;* c'est-à-dire, en d'autres termes, si on représentait successivement par 1 le nombre des vibrations de chaque note, quelle serait la fraction qui indiquerait le nombre des vibrations de la note immédiatement suivante?

En réponse à cette question on trouve que si le nombre des

vibrations qu'il faut pour émettre *ut* est 1, le nombre des vibrations de *re* est 9/8, c. a. d. 1 plus 1/8. Il y a donc entre *ut* et *re* une différence de 1/8.

Si on représente maintenant par 1 le nombre des vibrations de *re*, celui des vibrations de *mi* est 10/9, soit 1 plus 1/9. Il y a donc entre *re* et *mi* une différence de 1/9.

Si on représente par 1 le nombre des vibrations de *mi*, celui des des vibrations de *fa* est 16/15, soit 1 plus 1/15. Il y a donc entre *mi* et *fa* une différence de 1/15.

Continuant ainsi, on trouve qu'entre *fa* et *sol* : *fa* étant 1, *sol* est 9/8; soit une différence de 1/8.

Qu'entre *sol* et *la* : *sol* étant 1, *la* est 10/9; soit une différence de 1/9.

Qu'entre *la* et *si* : *la* étant 1, *si* est 9/8; soit une différence de 1/8.

Enfin qu'entre *si* et *ut* : *si* étant 1, *ut* est 16/15 soit une différence de 1/15.

Donc les rapports d'une note quelconque à sa précédente immé diate sont 9/8, 10/9, 16/15, 9/8, 10/9, 9/8, 16/15.

Les différences, qu'on appelle aussi distances, et techniquement *intervalles*, entre une note et celle qui la suit immédiatement sont donc de 1/8, 1/9, 1/15, 1/8, 1/9, 1/8, 1/15 (1).

Comme on le voit immédiatement, les *intervalles* qui séparent chaque note d'avec sa précédente immédiate ne sont pas tous

Notes	*Ut,*	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut.*
Rapports de vibrations relativement à *ut*	1,	9/8,	5/4,	4/3,	3/2,	5/3,	15/8.	2
Rapports de vibrations d'une note à sa précédente		9/8,	10/9,	16/15,	9/8,	10/9,	9/8,	16/15
Différence, distance ou intervalle		1/8,	1/9,	1/15,	1/8,	1/9,	1/8,	1/15

En représentant par 240 par exemple le nombre des vibrations qu'un corps sonore doit émettre en une seconde pour produire le *ut* on aurait.

Notes	*Ut,*	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si,*	*ut.*
Nombre des vibrations	240	270	300	320	360	400	450	480
Différence ou intervalle d'une note à sa précédente		30 soit le 1/8 de 240	30 soit le 1/9 de 270	20 soit le 1/15 de 300	40 soit le 1/8 de 320	40 soit le 1/9 de 360	50 soit le 1/8 de 400	30 soit le 1/15 de 450

égaux; mais comme on le remarque aussi, il n'y en a que trois différents: $^1/_8$, $^1/_9$ et $^1/_{15}$.

Les intervalles de $^1/_8$ et de $^1/_9$ qui sont à peu près égaux s'appellent intervalles de *un ton*.

L'intervalle de $^1/_{15}$ qui est beaucoup plus petit sans être cependant la moitié, s'appelle un *demi-ton*.

D'après cela on voit que dans la gamme, il y a *un ton* entier de distance entre *ut* et *re; re* et *mi; fa* et *sol; sol* et *la; la* et *si;* et qu'il n'y a qu'un *demi-ton* d'intervalle entre *mi* et *fa*, et entre *si* et *ut*.

Le demi-ton, d'après M[r] Fétis, est l'intervalle le plus petit que l'oreille d'un Européen puisse apprécier avec justesse.

On voit par là que la gamme musicale comprend deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton. Il n'y a donc que deux demi-tons naturels. Leur place est déterminée entre *mi* et *fa* et entre *si* et *ut*.

Aussi longtemps qu'on conserve la gamme dans cet état naturel sans altérer, en y amenant ou une autre position au demi-ton, ou d'autres demi-tons, la gamme s'appelle *gamme diatonique* c'est-à-dire gamme qui passe à travers la tonalité naturelle.

II. Les *intervalles* d'une note à une autre quelconque se distinguent par le nombre de degrés, qui se trouvent entr'eux.

Ainsi 1° deux notes placées à un degré de distance forment l'intervalle de *seconde*. P. ex. *Ut-Re*. *Re* est le second degré à partir de *ut*, *ut* compris. Il y a les secondes : *ut-re, re-mi, mi-fa*, *fa-sol*, *sol-la*, *la-si* et *si-ut*. Les secondes *mi-fa* et *si-ut* ne forment qu'un demi-ton. On les appelle *secondes mineures* ou *semitonium*. Les autres forment un ton, on les appelle *secondes majeures* ou *tonus*.

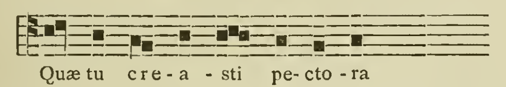
2° Deux notes placées à deux degrés de distance forment l'intervalle de *Tierce ; tierce majeure* ou *ditonus*, si elle est composée de deux tons, comme *ut-mi ; tierce mineure* ou *semiditonus* si elle est composée d'un ton et d'un demi-ton, comme *re-fa*.

3° Deux notes placées à trois degrés de distance forment l'intervalle de *quarte* ou *diatessaron*. Quand on parcourt toutes les quartes on les trouve toutes semblables, composées de deux tons et

d'un demi-ton : *(ut-fa, re-sol, mi-la, sol-ut, la-re, si-mi)*. La quarte *fa-si* seule fait exception. Elle est composée de trois tons entiers. Elle s'appelle *quarte augmentée;* les autres s'appellent *quartes justes*. Il n'y a que les quartes justes qui soient admises en plain-chant. La quarte augmentée qu'on appelle *triton* est chassée de la mélodie plainchantale comme étant désagréable pour l'oreille. Les anciens appelaient le triton le diable en musique : *si contra fa est diabolus in musica* (1).

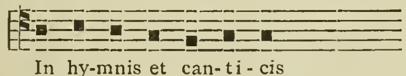
---

(1) Il faut cependant noter ici que le triton ou relation de *fa* à *si* ne se trouve quelquefois qu'à un état à peu près latent, et alors loin de devoir être complètement évité, il donne à la mélodie un caractère de beauté spéciale. Ainsi dans le *Veni Creator* on chante :



Le *fa*, deuxième note de la syllabe *cre*, et le *si*, deuxième note de la syllabe *sti*, sont deux simples notes de passage sur lesquelles on glisse légèrement; et le triton latent n'apporte à cette mélodie aucune dureté.

Dans le *Lauda Sion* au contraire nons avons :

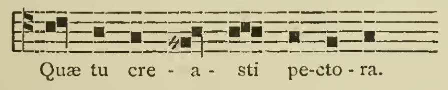


Ici le *si* et le *fa* tombent l'un et l'autre sur la syllabe qui porte l'accent métrique. Aussi la mélodie est-elle vraiment désagréable.

Faut-il ici faire disparaître le triton et comment ?

Pour le premier exemple tiré du *Veni Creator* il ne le faut certainement pas parce que loin de donner de la dureté au chant, il lui apporte un certain caractère spécial de suavité.

Remarquons ici que les éditeurs récents de nos livres liturgiques, par l'idée fausse, d'après laquelle ils ont voulu à toute force rapporter le plus de notes possible sur la syllabe accentuée, ont changé le vers *quæ tu creasti* de la façon suivante :



D'après cela le *fa* s'est trouvé sur une syllabe accentuée, la dureté du triton s'y est fait entendre et les éditeurs se sont vus forcés de diéser le *fa*, chose inadmissible en plain-chant.

Quant au deuxième exemple tiré du *Lauda Sion*.

Faut-il faire disparaître le triton ?

4° Deux notes placées à quatre degrés de distance forment l'intervalle de *quinte* ou *diapente*. Toute quinte est juste le renversement d'une quarte. Ainsi *ut-fa* est une quarte, et *fa-ut* est une quinte. Toutes les quintes sont composées de 3 tons et d'un demi-ton : *ut-sol, re-la, mi-si, fa-ut, sol-re, la-mi*. La seule quinte *si-fa*, renversement de la quarte *fa-si*, est composé de 2 tons et de deux demi-tons. Elle forme aussi le *triton*, et est appelée *quinte diminuée*, *quinte fausse* par rapport aux autres quintes qui sont appelées *quintes justes*. Comme la quarte fausse, elle est bannie de la tonalité plain-chantale.

Nous verrons plus tard une application de ceci quand nous parlerons des onzième et douzième modes.

5° La *sixte* est l'intervalle qui est formée par deux notes à cinq degrés de distance. Elle est *majeure* ou *tonus cum diapente* si elle

---

Dom Pothier le conserve.

Les membres de la Commission de Reims-Cambrai disent : « Ce chant est tellement populaire que nous n'y avons pas touché sans une certaine appréhension... Mais ces finales sont évidemment dénaturées. »

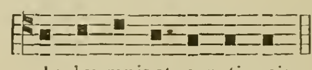
Quoiqu'il en soit, si on veut faire disparaître le triton, comment doit-on s'y prendre dans l'exemple cité.

D'abord, il y a des auteurs, comme les éditeurs de nos livres, qui ont diésé le *fa*.

C'est la manière la moins heureuse car le *dièse* est banni du plain-chant.

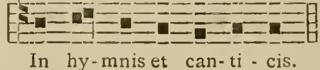
D'autre part cependant, on ne peut pas ici bémoliser le *si* parce que dans ce passage le *si b* affaiblirait sensiblement le caractère de la mélodie.

Monsieur Janssen évite le triton en chantant :

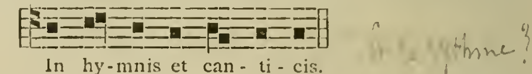


Cette version nous paraît arbitraire.

La Commission de Rheims-Cambrai fait mieux. Elle chante :



Enfin les éditeurs de Malines font encore mieux disparaitre le triton en disant :

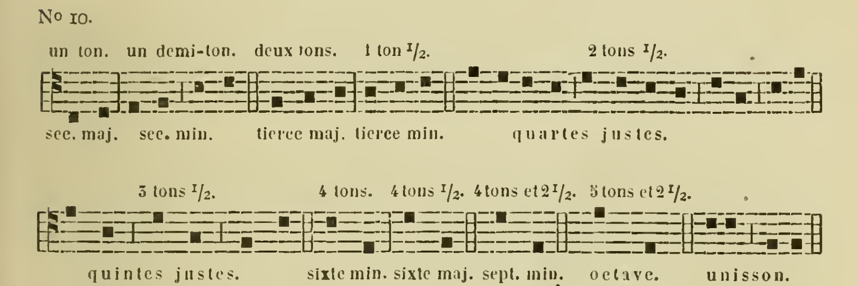


comprend quatre tons et un demi-ton. Elle est *mineure* ou *semitonium cum diapente* si elle ne comprend que quatre tons. Cet intervalle est peu usité en plain-chant.

6° Quant deux notes sont à six degrés de distance, elles forment l'intervalle de *septième*. La septième est toujours mineure, et comprend quatre tons et deux demi-tons. Ainsi *ut-si*. Elle est très-rare en plain-chant.

7° Enfin quand les notes sont à sept degrés de distance elles forment l'*octave*.

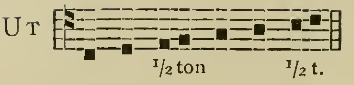
L'octave *(diapason)* comprend toujours cinq tons et deux demi-tons. Elle comprend en effet toute l'échelle musicale.

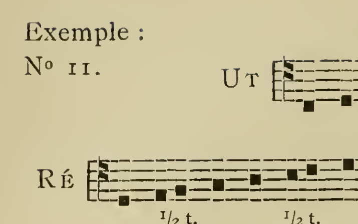


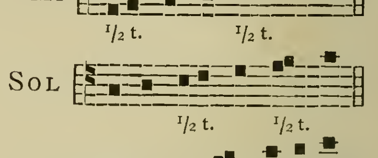
Toute l'échelle musicale, quelque grande qu'elle puisse être, n'est que la reproduction d'une série de sept sons, nommés *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Cette série s'appelle *gamme* (du mot gamma). — Nous avons dit qu'on peut commencer la gamme indifféremment par telle note que l'on veut. Or comme il y a sept notes il y a donc sept gammes. Nous avons dit aussi que la gamme est composée de 5 tons entiers et de deux demi-tons. Ces deux demi-tons dans la tonalité naturelle ou diatonique ou plain-chantale restent toujours entre le *mi* et le *fa* et entre le *si* et le *ut*. De là il suit que quand on commence la gamme par *ut* ou par *ré*, les notes *mi* et *fa*, *si* et *ut* changeant de place, le demi-ton lui-même change de place ; et ainsi on obtient, quant à la position des demi-tons, 7 gammes différentes :

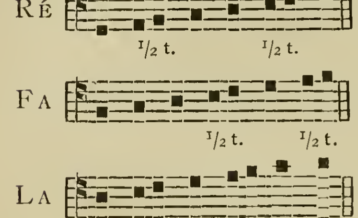
Exemple :

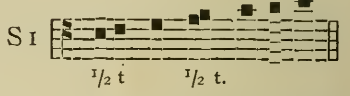
N° 11.











Voilà les 7 gammes bien distinctes quant à la position des demi-tons. Nous aurons plus tard à revenir là-dessus.

Exercices pratiques sur les intervalles.

Secondes.

N° 12.

N° 13.

Tierces.

N° 14.

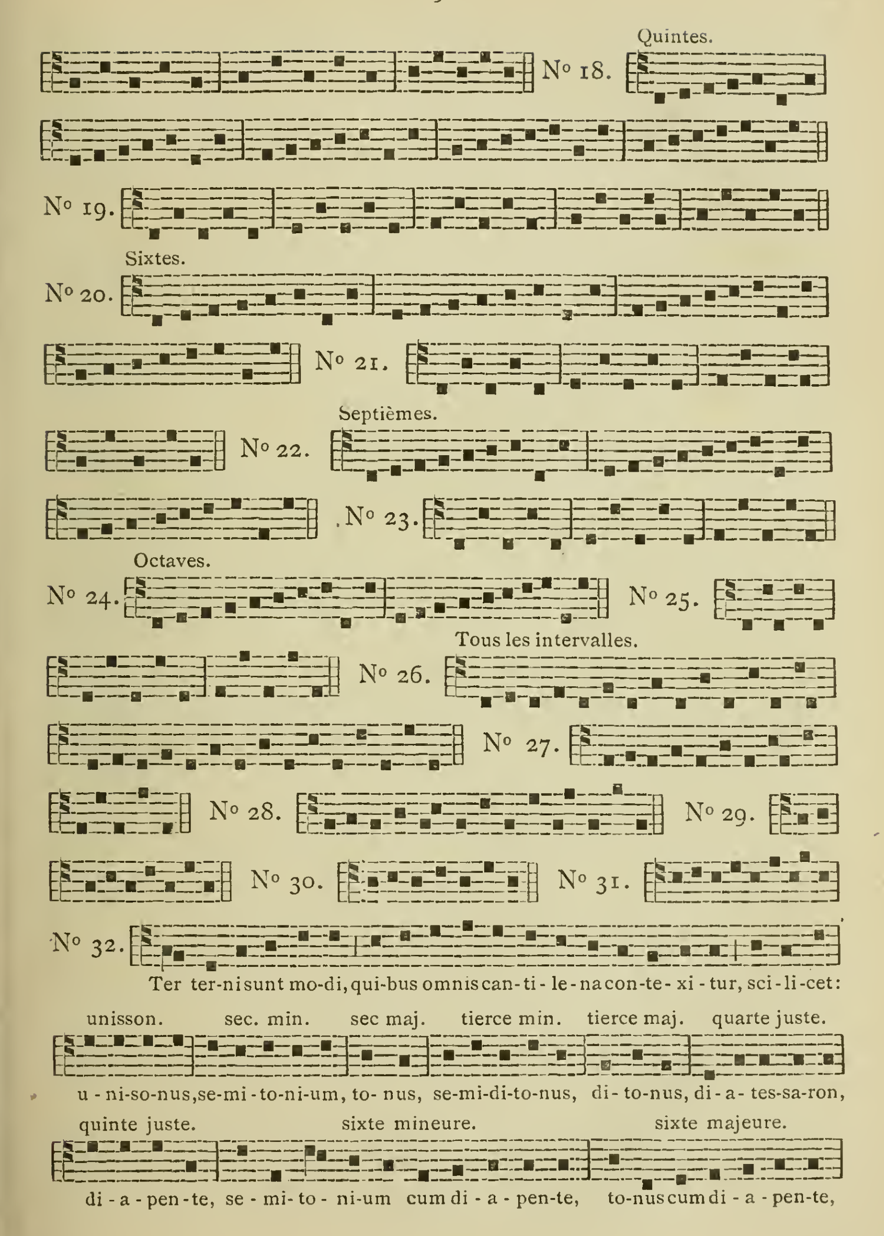
N° 15.

Quartes.

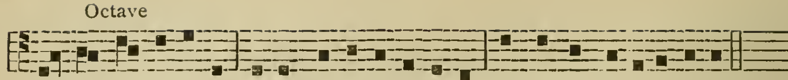
N° 16.

quarte augmentée.
triton.

N° 17.



Quintes.
N° 18.
N° 19.
Sixtes.
N° 20.
N° 21.
Septièmes.
N° 22.
N° 23.
Octaves.
N° 24.
N° 25.
Tous les intervalles.
N° 26.
N° 27.
N° 28.
N° 29.
N° 30.
N° 31.
N° 32.
Ter ter-ni sunt mo-di, qui-bus omnis can-ti - le - na con-te - xi - tur, sci - li - cet:
unisson. sec. min. sec maj. tierce min. tierce maj. quarte juste.
u - ni-so-nus, se-mi - to-ni-um, to- nus, se-mi-di-to-nus, di- to-nus, di - a- tes-sa-ron,
quinte juste. sixte mineure. sixte majeure.
di - a - pen - te, se - mi- to - ni-um cum di - a - pen-te, to-nus cum di - a - pen-te,



GLARÉAN (XVIme siècle).

III. Avant d'aller plus loin, il nous faut dire un mot des intervalles altérés :

L'échelle musicale naturelle ou gamme diatonique : *ut ré mi fa sol la si ut* est composée de deux tons entiers, d'un demi-ton, de trois tons entiers, et d'un demi-ton.

Les musiciens ont divisé chacun des tons entiers en deux demi-tons. C'est l'introduction dans la gamme naturelle de demi-tons non-naturels et alors la gamme devient *chromatique.*

Pour indiquer ces demi-tons extra-naturels les musiciens emploient deux signes : le *dièse* (♯) et le *bémol* (*b*).

1° Le *bémol b* (bi rendu mou) est un signe qui baisse d'un demi-ton la note à la gauche de laquelle il est placé. Ainsi quand devant un *la*, par exemple, on place le *b*, alors il faut chanter ce *la* un demi-ton plus bas que le *la* ordinaire, et partant, entre le *sol* naturel et le *la* affecté d'un *b*, il n'y a plus qu'un demi-ton au lieu d'un ton entier; mais entre le *la b* et le *si* naturel il y a un ton et demi.

En plain-chant le bémol n'est employé que devant le *si.* Il est *accidentel* ou *continuel.* Le *b accidentel* est celui qu'on rencontre dans le courant d'un chant. Il n'affecte alors que le *si devant lequel il se trouve et ceux qui se rencontrent dans le même groupe.*

Le *b continuel* est celui qui se trouve à la clef. Alors il affecte tous les *si* qui se trouvent dans le même morceau.

2° Le *dièse* ♯ est un signe qui hausse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

Il n'est pas un caractère du chant grégorien ([1]). Ceux qui l'ont

---

([1]) Cette assertion est pour ainsi dire communément défendue par tous les bons auteurs anciens et modernes.

Gerbert a, il est vrai, quelques passages obscurs ; dans d'autres il se prononce clairement contre le dièse. (*De musica sacra.* T. II, pag. 280). *Réginald de Prüm*, St *Odon de Cluny, Hucbald, Elie Salomon*, le célèbre *P. Jean Baptiste Martini* (saggio di contrapuncto. p. 30 et 32), l'illustre cordelier *Emmanuel Brienco* (sect. 7, p. 387), *Miné* (manuel de

admis l'ont fait par abus. D'ailleurs ils ne l'emploient qu'*accidentellement.*

3° Il existe un troisième signe : le *bécarre* ♮ (bi quadratum). Son effet est de détruire l'effet du ♯ ou du *b*. Ainsi le ♯ ou *b* continuels affectent toutes les notes de même nom que le ♯ ou *b* de tout le morceau *sauf celles qui sont précédés d'un* ♮. Le bécarre remet à leur place naturelle la note devant laquelle il est placé, *et toutes celles, qui dans le même groupe* portent le même nom que la note précédée du bécarre.

Plain-chant. chap. III, p. 36), *Castil-Blaze* (dictionnaire de musique. art. *tons de l'Eglise*), *Thomas de Yriarte* (La musica. poema, canto III, p. 61), soutiennent la même opinion.

Le célèbre *Baïni*, si érudit dans la musique ancienne, se plaint vivement de ceux qui introduisent des dièses dans le plain-chant (Memorie. T II, p. 80 et 122). *J. J. Rousseau* dit qu'il n'est rien de plus ridicule ni de plus plat que de vouloir accommoder ainsi le plain-chant à la musique moderne (Dictionnaire de musique. art. *Plain-chant*).

Le Sueur, l'abbé Normand, Fétis, Lemmens, Auber, Batiste, le chev. *J. Busschop,* l'abbé *Janssens,* l'abbé *Bauwens,* le théoricien *Duval,* l'abbé *Goormachtigh,* l'abbé *Cras,* l'abbé *Van Damme, Haberl, Schneider* soutiennent que le chant grégorien est du genre diatonique pur, que l'emploi des dièses est une invention de mauvais goût, basé sur le peu de connaissance de cette antique tonalité, et *Schneider* va jusqu'à écrire : « Il y a une chose que je ne puis m'empêcher de dire c'est de *chasser à jamais* le dièse du chant grégorien..... Tout ce que l'on peut dire pour le justifier n'est que fausseté, chimère et sophisme. Entre la musique profane et le chant liturgique il doit exister un mur de séparation infranchissable, comme l'espace qui sépare le ciel de la terre.

Dom Kienle (dans son magnifique ouvrage *théorie et pratique du chant grégorien*, traduit par Dom Janssens, édité à Tournai, imprimerie St-Jean l'Evangéliste, 1888) écrit de même à propos de certains intervalles altérés, employés en musique et bannis du plain-chant : « Ces intervalles chromatiques sont généralement difficiles à chanter et plus propres à exprimer et à provoquer des affections passionnées. C'est pourquoi ils ne répondent pas au calme majestueux et à la dignité sacrée du service divin. Se borner au si petit nombre d'intervalles (qu'emploie le plain-chant) c'est limiter les moyens toniques, nous n'en disconvenons pas ; mais c'est les limiter de telle sorte que l'art y gagne en grandeur et en caractère religieux. L'or seul est assez pur pour revêtir les calices de l'autel ; de même la louange de Dieu n'admet à son service que l'élément musical le plus noble et les plus beaux intervalles de la gamme *diatonique* » (p. 15).

Lambinet (Solfèges de plain-chant, 3e partie, no II, p. 80, édit. 1887) soutient qu'on peut parfois employer le dièse ; mais il ne le soutient que pour certains cas et il se hâte d'ajouter en les soulignant les mots suivants : « Cependant au lieu de multiplier les dièses comme on le fait quelquefois, il faut chercher au contraire à les *éviter* et à les *restreindre,* » et plus bas : « Nous n'oserions donner un caractère trop absolu aux conclusions que l'on peut tirer légitimement des règles précédentes. » —

Exercices pour apprendre à chanter les notes altérées :



DEUXIÈME PARTIE.

DE LA MODALITÉ OU TONALITÉ.

CHAPITRE I.

DES MODES DU PLAIN-CHANT EN GÉNÉRAL.

I. — REMARQUE PRÉLIMINAIRE.

Il y a dans le chant en général deux *genres* bien distincts : Le genre *diatonique* et le genre *chromatique*. Ce dernier lui-même se subdivise, comme nous le verrons plus bas.

Cette distinction est basée sur l'existence de deux sortes de demi-tons. Il y a en effet les demi-tons naturels *mi-fa* et *si-ut*, et les demi-tons non-naturels, formés par les *dièses* ou les *bémols*.

Le *genre diatonique* est celui qui dans ses compositions n'emploie que les tons et demi-tons naturels de l'échelle, sans les altérer par des dièses ou des bémols. Dans le genre diatonique, quelle que soit la note par laquelle on commence l'échelle ou gamme, le demi-ton reste toujours invariablement entre le *mi* et le *fa* et entre le *si* et le *ut*. L'intervalle entre une autre note quelconque et sa précédente ou suivante immédiate est toujours d'un ton entier et plein.

Le *genre chromatique* au contraire est celui qui emploie, outre les demi-tons naturels, d'autres demi-tons non-naturels, provenant de l'altération des intervalles, causée par des dièses ou des bémols.

Les 7 gammes données plus haut à la page 18 sont purement diatoniques.

1/2 ton. naturel 1/2 ton n.

La gamme *ut, ut ♯, ré, ré ♯, mi, fa, fa ♯, sol, sol ♯, la, la ♯, si, ut* est une gamme chromatique.

Le plain-chant a été dès le commencement composé dans le *seul* genre diatonique. Il n'admet pas les demi-tons intermédiaires ou non-naturels. Une seule exception est faite pour le *si b*, et encore le *si b* n'est-il admis que dans certains cas. La musique moderne au contraire est un mélange des deux genres.

II. — MODALITÉ DU PLAIN-CHANT.

Quand on chante plusieurs cantilènes grégoriennes, on remarque dans toutes une certaine uniformité. Cette uniformité provient de ce que ces cantilènes ont toutes, en un sens, le même caractère ou plutôt un caractère semblable, qui est celui de la déclamation oratoire, développée et ornée.

Outre cette uniformité générale, on remarque aussi immédiatement une ressemblance très-marquée entre les diverses mélodies qui ont la même note finale et la même note dominante. Toutes ces mélodies ont manifestement un caractère semblable.

Mais ce même caractère ne se retrouve pas dans les mélodies à finale ou à dominante différente. Celles-ci se présentent au contraire, avec la même uniformité générale il est vrai, mais avec un caractère spécial différent, qui encore une fois ne se trouve que dans elles.

On voit ainsi que les cantilènes à mêmes finale et dominante ont un caractère *propre*, qui les distingue de toutes les autres. Ce caractère distinctif, cette manière d'être spéciale s'appelle en plain-chant la *Modalité* ou le *Mode* de la cantilène.

Mais d'où provient ce caractère spécial ?

Le rhythme propre du chant Grégorien est le rhythme de la déclamation. Comme nous le dirons plus loin, la plupart des cantilènes plain-chantales ne sont autre chose que la déclamation oratoire plus ornée, plus développée d'un texte à faire comprendre et à

faire ressortir. Les autres ont un rhythme qui est tout au moins *semblable* au rhythme de la déclamation.

Or dans la déclamation quelque peu mouvementée, il y a toujours au moins deux tons, deux notes, qui jouent un rôle important. La note, le ton sur lequel se fait la déclamation, et qui sera le ton *dominant* du débit ; et la *note* ou le *ton* sur lequel la voix viendra de temps en temps se reposer. Cette dernière note sera la *note de repos*, la *note finale*.

Pour traduire les divers sentiments exprimés dans le texte, le déclamateur fera entendre une suite d'élévations ou de dépressions de la voix, (*chûtes, cadences, cadere*).

Mais ces élévations et dépressions de ton, ces tons plus hauts ou plus bas graviteront toujours autour du ton *dominant* du débit et autour du ton de repos appelé aussi ton *final*.

Il en est de même pour les mélodies du plain-chant, avec cette différence, que le ton dominant, le ton final, et les diverses élévations et dépressions de ton seront plus nettement déterminées. Il y aura donc toujours dans les mélodies plain-chantales un certain nombre de sons qui graviteront autour de la note finale, et un certain nombre aussi qui graviteront autour de la note dominante.

Il faut remarquer maintenant que le plain-chant est composé dans le genre purement diatonique c'est-à-dire que dans le plain-chant il y aura *toujours* un demi-ton de différence entre *mi* et *fa* et entre *si* et *ut*, et *toujours* aussi un ton de différence entre deux autres notes consécutives quelconques.

Cela posé si on compose un chant en prenant pour finale *ré*, les notes qui entourent le *ré* étant *mi* et *fa* en haut et *ut* en bas, on aura toujours au-dessus de *ré un ton entier* suivi *d'un demi-ton*, et au dessous *un ton entier*. On entendra donc très-souvent d'une manière conjointe ou disjointe, d'une manière complète ou incomplète cette formule-ci : *ré, mi, fa, mi, ré, ut, ré.*

Si au contraire on compose un chant en prenant pour finale, pour *note de repos*, la note *mi*, les notes qui entourent le *mi* étant

fa, sol en haut et *ré* en bas, on aura toujours, au dessus du *mi*, *un demi-ton suivi d'un ton* et au dessous *un ton entier*.

On entendra donc très-souvent d'une manière complète ou incomplète la formule suivante : *mi, fa, sol, fa, mi, ré, mi*. Or cette formule a un caractère tout différent que celui de la première.

On trouve de même des formules de caractère différent quand on prend pour finales *fa* et *sol*.

Donc du chef des *formules finales* on aura déjà *quatre* caractères différents pour les mélodies plain-chantales ([1]).

Mais outre la note finale il y a encore la note *dominante* du débit ou du chant, et il y aura aussi des notes qui graviteront autour de cette dominante.

Or, ici aussi, si, prenant une même finale, on compose deux chants avec dominante différente, les deux mélodies se présenteront avec une physionomie modifiée.

Ainsi, si prenant comme finale, *ré*, je prends comme dominante *la*, les notes qui entourent le *la* étant *si* et *ut* en haut, *sol* et *fa* en bas, on aura toujours au dessus du *la un ton entier suivi d'un demi-ton*, et au dessous *un ton entier suivi d'un ton entier*. On aura donc souvent, d'une manière complete ou incomplète la formule : *la, sol, la, si, ut, si, la*.

Si au contraire avec la même finale *ré* je prends comme dominante *fa*, les notes qui entourent le *fa* étant *sol* et *la* en haut, *mi* et *ré* en bas, j'aurai toujours au dessus du *fa un ton suivi d'un ton* et en bas *un demi-ton suivi d'un ton*. J'aurai donc souvent cette formule *différente* de la première : *fa, mi, fa, sol, la, sol, fa*.

Or sur chacune des finales *ré, mi, fa, sol*, on a composé des chants à deux dominantes différentes ; et ainsi le nombre de

([1]) Nous parlerons tantôt des chants dans lesquelles on prendrait pour finales l'une des trois notes restantes : *la, si, ut*.

caractères différents pour les mélodies s'est trouvé doublé ; et de quatre il est monté jusqu'à huit (1).

La différence de caractère et de manière d'être dans les mélodies provient donc de ce qu'une finale différente ou une dominante différente fera nécessairement entendre dans la cantilène des formules, des phrases musicales différentes. Or si on veut examiner la chose, ceci même provient de la place différente des demi-tons par rapport à la dominante et à la finale.

La qualité distinctive de chaque espèce de cantilènes repose donc en dernière analyse sur la position différente des tons et des demi-tons de la gamme ou échelle musicale qui sert de base à la mélodie.

III. — ORIGINE DE LA TONALITÉ DU PLAIN-CHANT.

La tonalité Grégorienne dérive du système tonal des anciens Grecs.

1° Tonalité Grecque.

La gamme des Grecs ne reposait pas sur l'octave mais sur la *quarte*, appelée *tétracorde* ou *lyre*.

Il existait plusieurs tétracordes différents, et chacun des tétracordes portait le nom du peuple qui s'en servait le plus.

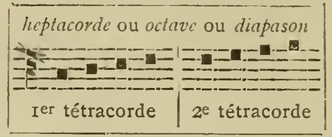
Un des tétracordes les plus anciens est celui qu'on appelait le tétracorde *phrygien*. Il correspondait à notre quarte *mi-fa-sol-la* (ou *si-ut-ré-mi*)

Ce seul tétracorde ne suffisait évidemment pas pour toutes les productions musicales. Aussi les Phrygiens ajoutèrent-ils un nouveau tétracorde mais qui était exactement composé comme le premier et n'en était pour ainsi dire que la répétition. Ce deuxième tétracorde correspondait à notre quarte *si-ut-ré-mi*, qui est

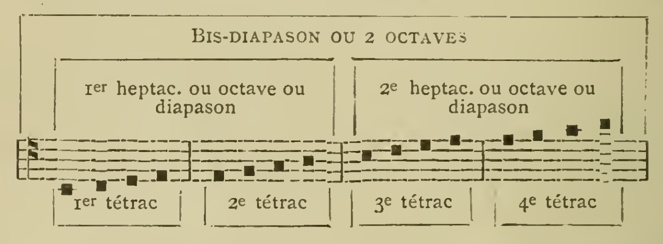
(1) Outre ces huit il y en a encore six autres. Les formules construites sur *la, si* et *ut* comme finales sont, il est vrai, exactement semblables aux formules construites respectivement sur *ré, mi* et *fa* ; mais les formules *dominantes* ne correspondent pas. Il y a donc quatorze caractères différents parce qu'il y a quatorze différences dans les formules finales et dominantes.

la même que *mi-fa-sol-la*, vu qu'elle est composée également d'un demi-ton suivi de deux tons entiers.

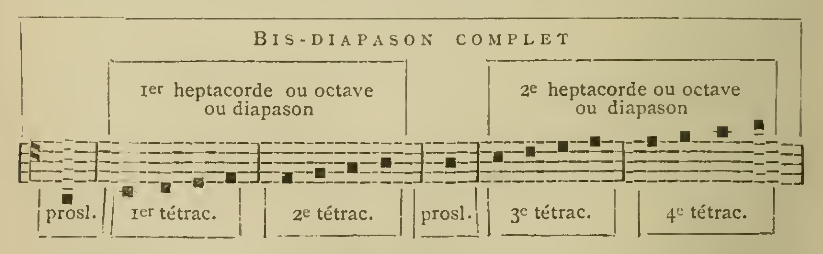
Ces deux tétracordes réunis formaient *l'heptacorde si-ut-ré-mi, mi-fa-sol-la* :



A ce premier heptacorde, les Phrygiens en ajoutèrent un second, composé comme le premier, et les deux heptacordes réunis formaient deux octaves ou le *bis-diapason* :



Enfin à chacun des deux heptacordes, les Phrygiens ajoutèrent encore une autre corde ou note, qu'ils appelèrent le *proslambanomenos* (surajoutée) et qui correspond à notre *la*. Ils avaient ainsi deux octaves complètes (divisées en quartes) ou quinze cordes ou notes; et leur *bis-diapason* se présentait comme suit :



Le bis-diapason complet des Phrygiens comprenait donc les quinze notes que nous appelons maintenant : *la si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la*. Les anciens donnaient à ces notes les noms suivants :

Proslambanomenos	— Proslambanomène (note surajoutée)	*la*
Hypate hypaton	— Hypate (la plus basse) des principales	*si*
Parhypate hypaton	— Parhypate (près de l'hypate) des principales	*ut*
Lichanos hypaton	— Lichanos des principales	*ré*
Hypate meson	— Hypate des moyennes	*mi*
Parhypate meson	— Parhypate des moyennes	*fa*
Lichanos meson	— Lichanos des moyennes	*sol*
Meson	— Mèse ou moyenne	*la*
Parameson	— Paramèse (près de la mèse)	*si*
Trite diezeugmenon	— Trite (troisième) des séparées	*ut*
Paranete diezeugmenon	— Paranète (près de la nète) des séparées	*ré*
Nete diezeugmenon	— Nète (dernière corde ou note) des séparées	*mi*
Trite hyperboleon	— Trite des aiguës	*fa*
Paranete hyperboleon	-- Paranète des aiguës	*sol*
Nete hyperboleon [1]	— Nète des aiguës	*la*

Le premier tétracorde s'appelait aussi le tétracorde des hypaton ou principales, le deuxième le tétracorde des meson ou moyennes, le troisième celui des diezeugmenon ou séparées, et le quatrième celui des hyperboleon ou aiguës.

Lorsqu'on commençait le troisième tétracorde au *la* au lieu de le commencer au *si,* alors le troisième tétracorde prenait le nom de tétracorde des *conjointes* (synemmenon), parce qu'il était joint au tétracorde des moyennes. On avait alors trois nouvelles notes :

Trite synemmenon — Trite des conjointes *si*

---

[1] Le mot Grec hypatos signifie en latin *altissimus*, le plus *haut* mais aussi le plus bas, et aussi le *principal*. Parhypatos, la préposition para signifie *à côté de*, *près de*. Le mot Lichanos signifie proprement *l'index* de la main et la note portait ce nom parce qu'elle était produite par la corde de la lyre qu'on touchait au moyen de l'index. Le mot *tritos* signifie troisième. Le mot neatos contracté en nètos signifie la dernière corde d'nn instrument de musique. En latin novissimus.

Paranete synemmenon — Paranète des conjointes *ut*
Nete synemmenon — Nète des conjointes *ré*

Voilà la tonalité Phrygienne.

La tonalité des autres peuples Grecs était semblable à celle-là ; mais elle était fondée sur un tétracorde différent.

Outre le Phrygien (*mi-fa-sol-la*), les tétracordes les plus usités étaient le *Dorien : ré-mi-fa-sol ;* le *Lydien fa-sol-la-si* ; et le *Mixo-Lydien sol-la-si-ut.*

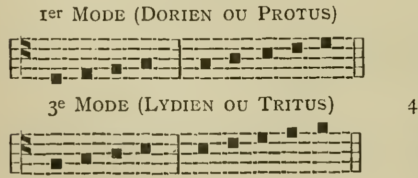


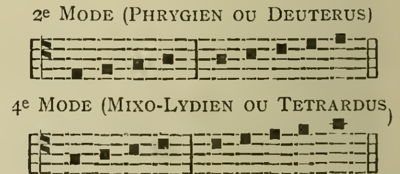


2° Tonalité Ambrosienne.

Les premiers chants de l'Eglise étaient composés dans la tonalité Grecque et basés sur la quarte. On en trouve des vestiges dans la mélodie de la Préface et de l'Oraison Dominicale à la Messe.

St-Ambroise, archevêque de Milan, au 4e siècle († 397) réduisit tous les chants de son Eglise aux quatre modes *Dorien*, *Phrygien*, *Lydien* et *Mixo-Lydien* cités plus haut. Seulement il réduisit le bis-diapason de ces quatre modes à un seul heptacorde ou diapason ou octave. — Il ne conserva donc qu'un double tétracorde au lieu du quadruple. Outre cela, avant de chanter le deuxième tétracorde, il répétait la dernière note du premier, et ainsi au lieu d'avoir deux tétracordes, il avait un tétracorde suivi d'un pentacorde, ou une quarte suivie d'une quinte. La tonalité de St-Ambroise était donc fondée sur une quarte suivie d'une quinte et se présentait ainsi :



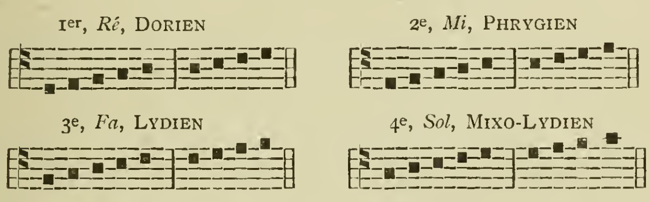


Comme on le voit St Ambroise avait construit l'octave successivement sur les quatre notes *ré*, *mi*, *fa* et *sol*, mais en la divisant en une quarte suivie d'une quinte ([1]).

3° Tonalité Grégorienne.

Deux siècles plus tard, St-Grégoire (590 à 604) accomplit une nouvelle réforme.

Comme St-Ambroise il ramena l'étendue de l'échelle à un seul diapason ou octave, et comme lui aussi il construisit l'octave ou diapason successivement sur les quatre notes *ré, mi, fa, sol*; mais au lieu de diviser son octave en une quarte suivie d'une quinte, comme l'avait fait St-Ambroise, il la divisa en une quinte suivie d'une quarte, et il avait :



Ces quatre modes, produits par la construction de l'octave sur les quatre notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol* comme *notes de repos*, ou *notes finales*, avaient comme notes *dominantes* la note la plus élevée de la quinte, soit respectivement : *la*, *si* ([2]), *ut*, *ré*.

Mais St-Grégoire remarquant que sur une même *finale* on pouvait composer des cantilènes à dominante différente, plus haute ou plus basse; remarquant aussi qu'avoir toujours comme note dominante la *quinte* au dessus de la finale c'était chanter assez haut, et qu'on pourrait avoir besoin de pouvoir chanter plus bas, il construisit sur les mêmes notes prises comme finales, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, quatre autres modes dans lesquelles la note dominante serait plus basse que la quinte et dans lesquelles aussi le chant ou mélodie se fairait à des degrés plus bas de l'échelle.

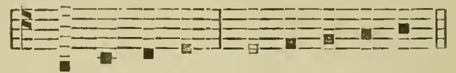
([1]) Ce chant est encore en usage à Milan. La dominante n'y est pas à la quinte comme chez nous mais à la quarte.

([2]) Nous verrons plus bas qus le *si* n'est pas note dominante.

Il forma ces quatre nouveaux modes des quatre déjà existants. Il laissa la quinte telle qu'elle était, et à la place où elle se trouvait, mais il déplaça la quarte. Au lieu de la laisser dans les notes aiguës *au dessus* de la quinte, il la plaça au contraire au dessous de celle-ci dans les notes graves. Ainsi le mode primitif fait sur le *ré* se constituait :

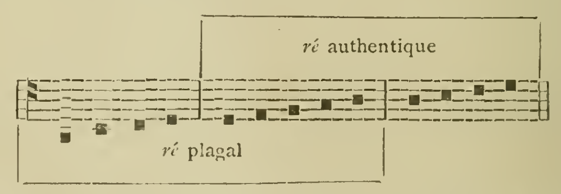


Et le nouveau formé par St-Grégoire se présentait au contraire de la façon suivante :.



Ce nouveau mode s'appelle aussi le mode *ré*, quoiqu'il commence par le *la*. Le motif c'est que c'est la note *ré* qui lui a donné naissance et que ce sera aussi la note *ré* que, dans les chants composés dans ce mode, on prendra comme note finale ou de repos.

Le mode *ré* primitif s'appellera le mode *ré authentique*. Le mode *ré* dérivé, formé à l'imitation du primitif, s'appellera le mode *ré plagal*, du mot grec *plagios*, qui signifie *oblique*. Le mode *ré* complet se présentera donc ainsi :



St-Grégoire en agit de même des autres modes *mi, fa, sol ;* et par suite la tonalité *Grégorienne* comprenait huit modes : quatre modes appelés *authentiques* et quatre modes appelés *plagaux*.

Remarquons bien que le mode *ré* plagal, quoiqu'ayant la quarte avant la quinte, diffère cependant des modes ambrosiens en ce sens, que dans les modes ambrosiens la quarte se trouve au dessus de la finale, tandis qu'ici elle se trouve en dessous.

Pendant tout un temps, les modes *authentiques : ré, mi, fa, sol*, s'appelaient respectivement : *Protus* (Premier), *Deuterus* (Deuxième), *Tritus* (Troisième), *Tetrardus* (Quatrième). Les modes plagaux s'appelaient d'après cela : *Plagalis Proti* (Plagal du premier), *Plagalis Deuteri* (Plagal du deuxième), *Plagalis Triti* (Plagal du troisième), et *Plagalis Tetrardi* (Plagal du quatrième).

Ces dénominations ont été abandonnées, et on a appelé 1er mode, le mode *ré* authentique; 2e mode, le mode *ré* plagal ; 3e mode, le *mi* authentique ; 4e, le *mi* plagal et ainsi de suite.

Comme on le voit, les modes authentiques sont désignés par un chiffre *impair* et les plagaux par un chiffre *pair*. C'est pour cela que les authentiques s'appellent aussi modes *impairs* et les plagaux modes *pairs*.

Ces huit modes ne comprennent pas toute la tonalité du chant ecclésiastique. Six autres modes ont été ajoutés à ceux-ci, d'après les uns par St-Grégoire lui-même, d'après les autres par d'autres auteurs.

Quoiqu'il en soit de la question de savoir qui a formé ces six autres modes, ceux-ci ont été faits entièrement d'après le système de St-Grégoire. Comme St-Grégoire avait construit l'octave sur les quatre notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, ainsi on a construit l'octave sur les trois notes restantes *la*, *si*, *ut*, en la divisant également : une quinte suivie d'une quarte. On a ainsi formé trois modes nouveaux. Déplaçant alors, comme St-Grégoire l'avait fait, la quarte des notes aiguës dans les notes graves, on a formé, à chacun des modes authentiques *la*, *si*, *ut*, un mode plagal correspondant. Ces six modes, ajoutés aux huit modes déjà décrits, complètent le système tonal de St-Grégoire. Ce système tonal complet se présente de la façon suivante :

N° 36. Tableau de la Tonalité Grégorienne.



Voilà la tonalité Grégorienne complète.

Elle comprend quatorze modes bien distincts. On ne trouve pas dans tout ce tableau deux modes, qui soient composés de la même quinte et de la même quarte, placées dans le même ordre. Il n'y en a pas deux qui aient en même temps les mêmes formules finales et les mêmes formules dominantes. Il en existe donc quatorze.

Parmi ces quatorze, les uns sont formés d'une quinte suivie d'une quarte. Ce sont les *modes authentiques* ou *impairs*. — Les autres sont formés d'une quarte suivie d'une quinte. Ce sont les *modes plagaux* ou *pairs*.

Par là on peut déjà juger de la différence qu'il y a entre le 1er mode et le 8me. Ces deux modes vont de *ré* à *ré*. Mais le premier prend d'abord la quinte *ré, mi, fa, sol, la,* puis la quarte *la, si, ut, ré* ; tandis que le 8me prend d'abord la quarte *ré, mi, fa, sol*, puis la quinte *sol, la, si, ut, ré*. Outre cela il y a bien d'autres différences : ainsi le 1er mode a une finale et une dominante différentes de celles du 8e, et partant les formules mélodiques : finales et dominantes, différeront entièrement.

On voit déjà la même différence entre le 2e et le 9e ; entre le 3e et le 10e ; entre le 4e et le 11e ; entre le 5e et le 12e ; entre le 6e et le 13e ; entre le 7e et le 14e.

La quinte est commune dans le mode authentique et dans le mode plagal correspondant ; mais le mode authentique ou impair a la quarte plus haut que la quinte, et le mode plagal a la quarte plus bas que la quinte. Le mode authentique chantera par conséquent plus haut ; le mode plagal plus bas.

D'où est venu le dicton.

Authentos dominos dices, servosque plagales.

Les modes authentiques sont les maîtres ou seigneurs, les modes plagaux les serviteurs ou esclaves.

IV. — RÉDUCTION DES MODES.

Le tableau précédent nous montre quatorze modes bien distincts, que ces modes aient existé tous depuis le temps de St-Grégoire, ou qu'ils aient été portés plus tard jusqu'à ce nombre.

On les a réduits à huit.

Voici comment :

A. On remarque d'abord que la quinte et la quarte constitutives du mode *si* authentique et plagal, c'est-à-dire des 11[e] et 12[e] modes, sont précisément la quinte diminuée *si-fa* et la quarte augmentée *fa-si*, en d'autres termes, le *triton*. Or cet intervalle est rigoureusement banni de la tonalité plain-chantale. Il faut donc exclure de cette tonalité le mode *si*, parce qu'il ferait continuellement résonner l'écho de triton et que par là il heurterait trop violemment le sens mélodique.

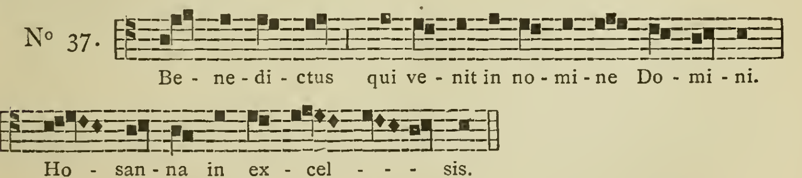
Nous opposons à cet argument les trois remarques suivantes :

1° Dans chaque mode du plain-chant, il y a deux notes qui se font fréquemment entendre : la *finale* ou note de repos et la *dominante* ou note sur laquelle surtout se fait le récit, le débit du texte à chanter. A cause de cela ces deux notes se heurtent fréquemment l'une l'autre ; c'est-à-dire qu'on entend souvent chanter l'une de ces deux notes, alors que l'écho de l'autre résonne encore dans l'oreille. Cette relation entre la finale et la dominante s'appelle la *répercussion*. Régulièrement, dans les modes authentiques, la dominante se trouve à une quinte au dessus de la finale. D'après cela, le 11[e] mode, ayant pour finale *si*, aurait pour dominante *fa*, et il s'établirait répercussion de *si* à *fa*, chose inadmissible en plain-chant. Pour ce motif, le onzième mode en a agi comme l'a fait le troisième. Au lieu de prendre sa dominante à la quinte (*fa*), il a pris sa dominante à la sixte (*sol*), et ainsi la répercussion n'est pas *si-fa*, mais *si-sol*. Ce ne sera donc pas l'écho de triton qui résonnera dans les compositions du mode *si*, mais ce sera celui de *si-sol* pour le mode *si* authentique (11[e]), et de *si-mi* pour le mode *si* plagal (12[e]).

2° Il est vrai de dire cependant que dans le mode *si*, le *si*, étant la finale, résonnera presque continuellement dans les compositions de ce mode. Or il faudra cependant quelquefois faire entendre la note *fa*, car le *fa*, quoique destitué de ses fonctions de dominante, conserve cependant encore quelques droits : il est note *discrétive* dans le 11e mode, il est la première note de la gamme du 12e. N'aura-t-on pas par là même l'écho tritonique ? Il y a là certes une difficulté, mais de là il ne suit point que le mode *si* doive être rigoureusement condamné à disparaître ; il en suit uniquement ce qu'écrit un auteur, que « les mélodies du mode *si* « revêtent un caractère tout personnel ; elles n'atteignent et ne « peuvent atteindre leurs extrêmes constitutives que par d'artisti- « ques circuits. Cette difficulté caractéristique, quand elle est « bien vaincue, donne aux chants en *si* cette teinte délicate et « mystique que notre tonalité moderne ne connait pas. (1) »

3° Enfin plusieurs chants très-beaux, composés dans le mode *si*, existent dans nos livres liturgiques. Par ex. le *Gloria* (édition de Gand), le *Sanctus* et *Agnus Dei* (édition de Rheims-Cambrai), de la messe du Temps Pascal ; l'*offertoire* de la messe du mercredi après le 3e dimanche du Carême (édition des Bénédictins de Solesmes) ; la *communion* du lundi après le 4e dimanche du Carême (même édition) ; etc. etc.

Voici le *Benedictus* de la messe du Temps Pascal de l'édition de Rheims-Cambrai ;



Ce chant est loin de déplaire à l'oreille. Il n'y a pas là d'écho tritonique, quoique la mélodie soit parfaitement modale. Mais aussi, comme le passage du *fa* au *si* est bien ménagé ! Le *fa* affecte

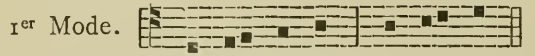
(1) *Goormachtigh*, Essai de Palingénésie plain-chantale.

la première syllabe du mot *Benedictus*, et le *si*, quoique étant la tonique du mode, ne reparait qu'au mot *Domini*, après bien des circuits mélodiques.

Nous croyons donc que le mode *si* existe et qu'il peut être employé avec beaucoup de succès. (1)

B. Après avoir ainsi supprimé les 11e et 12e modes, les auteurs ont remarqué que, quand on bémolisait le *si* du premier mode, la gamme de ce mode devenait en tout semblable à celle du neuvième.

En effet le premier mode :

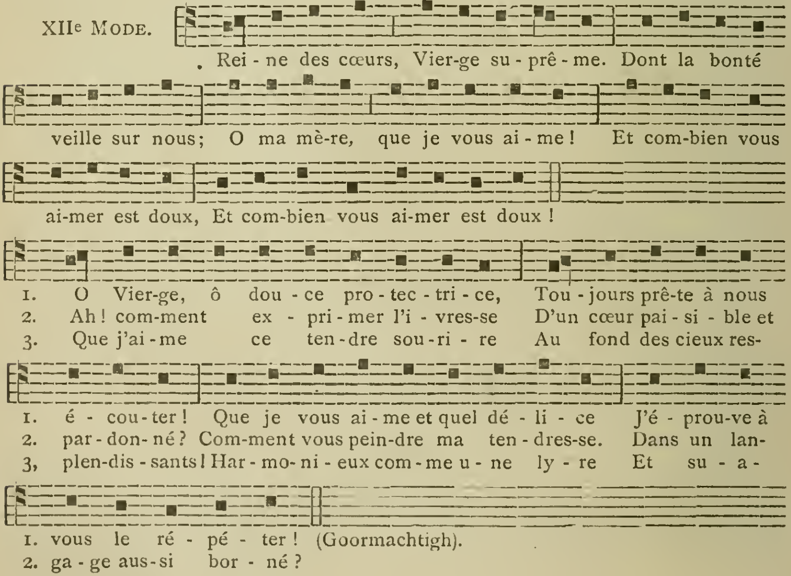


a le demi-ton entre la deuxième et la troisième note de la quinte, et entre la deuxième et la troisième de la quarte.

Le neuvième mode :

---

(1) Nous faisons suivre ici un cantique composé dans le mode *si*. On peut y voir encore une fois, que ce cantique, parfaitement modal, est loin de heurter le sens mélodique.



9e Mode. 

a le demi-ton également entre la deuxième et la troisième de la quinte ; mais entre la première et la deuxième de la quarte.

Si maintenant on bémolise le *si* du premier mode :

1er Mode.

on amène le demi-ton de la quarte entre la première et la deuxième ; et alors la quinte et la quarte du 1er mode et du 9e sont tout-à-fait semblables quant à la place des demi-tons. —

Par la même altération du *si*, le deuxième mode devient semblable au dixième, le cinquième au treizième, et le sixième au quatorzième.

Or à une époque donnée, l'abus s'est introduit d'employer fréquemment le *si b* dans les 1er, 2e, 5e et 6e modes. Par là, les cantilènes de ces modes sont devenues respectivement semblables à celles des 9e, 10e, 13e et 14e ; et on a commencé à écrire les mélodies de ces derniers sous la dénomination et à l'échelle des 1er, 2e, 5e et 6e, mais en affectant le *si* d'un bémol.

Les 11e et 12e modes ayant été supprimés, les 9e, 10e, 13 et 14e ayant été rapportés aux 1er, 2e, 5e et 6e, les quatorze modes se sont trouvés réduits à huit.

Cette réduction est fausse et elle présente de grands inconvénients.

1° Elle est fausse.

Nous avons montré en effet, à la page 27, que la qualité distinctive de chaque mode reposait en dernière analyse sur la position différente des tons et des demi-tons de l'échelle qui sert de base à la mélodie. Il en suit immédiatement que le premier mode sans *si bémol* est tout différent du premier mode avec *si bémol.*

Le premier mode sans bémol :

1er Mode.

a en effet le demi-ton entre la deuxième et la troisième note de

la quinte, et entre la deuxième et la troisième de la quarte ; tandis que le premier mode avec *si bémol* :

1er Mode. 

a la même quinte il est vrai, mais une quarte toute différente, vu que le demi-ton s'y trouve entre la première et la deuxième note.

On arrive ainsi à avoir deux premiers modes au lieu d'un premier et d'un neuvième; deux deuxièmes au lieu d'un deuxième et d'un dixième ; deux cinquièmes au lieu d'un cinquième et d'un treizième ; deux sixièmes au lieu d'un sixième et d'un quatorzième ; ce qui fait douze modes, qui, si on y ajoute le 11e et le 12e, font de nouveau quatorze modes bien distincts.

Cette réduction est donc fausse.

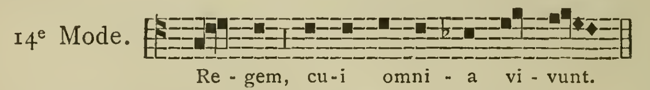
2o Elle présente de grands inconvénients :

a) D'abord en réduisant le 9e mode au 1er, on semble dire que le caractère du 9e est le même que celui du 1er, ce qui est faux.

b) On est obligé, dans les mélodies du mode réduit, d'écrire un *b continuel* à la clef. Il en résulte cette anomalie que l'emploi du bémol, qui ne devait avoir lieu que par exception, est devenu à l'égard de certaines mélodies la règle générale et de nécessité absolue.

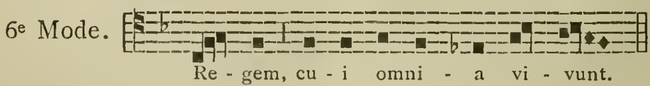
c) C'est une règle en plain-chant que seul le *si* peut être affecté quelquefois d'un bémol. La réduction engendrera la nécessité d'en affecter d'autres notes.

Ainsi par exemple l'invitatoire des matines de l'office des morts, qui est du 14e mode, se présentait de la façon suivante :

14e Mode. 

Le *si* a été bémolisé à cause du *fa* qui suivait.

Après la réduction de ce chant au sixième mode :

6e Mode. 

on a été forcé non seulement de mettre un *b* à la clef ; mais encore de bémoliser un *mi*.

d) Cette réduction a produit un abus plus grand. C'est la pose presque constante du *si b* dans les mélodies qui ne sont pas des réductions et qui ne présentent pas de relation de triton à éviter.

Ainsi presque tous nos livres de chant, pour la finale des Psaumes du 5e mode, donnaient indistinctement :

5e Mode.

Lauda- te no - men Do-mi - ni,

avec un *si b* qui ne trouve pas sa justification.

e) Ce système, qui a été appliqué à peu près partout depuis le dix-septième siècle, a eu pour résultat de modifier, et même le plus souvent de dénaturer l'ancienne tonalité de St-Grégoire. On a en effet commencé à y introduire des altérations de bémols et de dièses absolument contraires à la tonalité plain-chantale.

f) Enfin comme il y a sept notes, il y aussi sept gammes différentes. Dans le système des quatorze modes chaque note parcourt toutes les parties de la gamme. Dans le systéme de la réduction à huit modes, les notes ne parcourent plus que quatre places. Il n'y a plus d'harmonie entre le nombre de modes et le nombre de notes. On appauvrit la tonalité.

On dit, en rapportant cette parole à Charlemagne, *octo toni sufficere videntur*, huit tons paraissent être suffisants.

Nous y répondons : soit. Que partant les auteurs, pour les cantilènes qu'ils composeront désormais, n'emploient plus que huit modes; mais du moins que, pour les cantilènes déjà existantes, on nous les donne telles que les ont composées les anciens auteurs.

Nous croyons donc que la tonalité plain-chantale comprend quatorze modes.

La commission Rémo-Cambrésienne, instituée par les deux grands Archevêqnes et Cardinaux, Monseigneur Gousset de Rheims, et Monseigneur Giraud de Cambrai, s'est bien gardée de retoucher ou de transformer la notation qu'elle avait à reproduire. Dom Pothier dans son Graduel, tout en écrivant 1er, 2e, 5e et 6e modes, indique la dominante et donne l'échelle des 9e, 10e, 13e et 14 modes. Les éditeurs de Malines font la réduction mais en avertissent à chaque fois.

V. — DISCERNEMENT DES MODES.

Pour discerner les modes, c'est-à-dire pour savoir dans quel mode un morceau est écrit, il faut faire attention à plusieurs signes. Chaque mode en effet a plusieurs caractéristiques, qui le distinguent de tous les autres.

Ces signes sont la *finale* ou *tonique*, l'*étendue*, la *dominante*, les *initiales*, les *cadences*, la *constitution* de la mélodie, le *caractère propre*, et la *note discrétive*.

1° La *finale* ou *tonique*.

La *tonique* est la note qui donne son nom au *mode ou ton*. Or à la page 12, nous avons vu que la note, qui donne son nom à la gamme, est celle par laquelle commence la gamme. A la page 31 et suivante, nous avons vu que le mode authentique porte le nom de la première note de sa gamme et que le mode plagal porte le même nom que son authentique correspondant. Le mode authentique et le mode plagal correspondant ont donc la même tonique, et cette tonique est la première note de l'échelle du mode authentique, ou en d'autres termes, la première note de la quinte commune.

La *finale* est la note qui termine un morceau de chant.

Or *régulièrement* tout chant doit finir sur la tonique.

Par conséquent, régulièrement la finale se confond avec la tonique ; et puisque le mode authentique a la même tonique avec son plagal correspondant, ces deux modes ont aussi la même finale.

Ainsi le *ré* est la tonique et la finale du 1er et du 2e mode, le *mi* est la tonique et la finale du 3e et du 4e, le *fa* du 5e et du 6e, le *sol* du 7e et 8e, le *la* du 9e et 10e, le *si* du 11e et 12e, et le *ut* du 13e et 14e.

Par conséquent la dernière note d'un morceau de chant indique déjà le mode dans lequel se trouve écrit ce morceau.

Mais d'abord, elle n'indique pas si l'on a devant soi le mode authentique ou le mode plagal ; et ensuite il y a quelques mélodies qui, faisant exception à la règle générale, ne finissent pas sur la tonique.

La finale ne suffit donc pas entièrement à indiquer le mode. Il faut donc consulter aussi les autres signes caractéristiques.

2° L'*étendue*.

Le mode authentique a la même quinte que le mode plagal correspondant. La quinte est commune aux deux modes.

Ils diffèrent entr'eux en ce que le mode authentique a la quarte au-dessus de la quinte, c'est-à-dire dans les notes élévées, et que le mode plagal a la quarte au-dessous de la quinte, c'est-à-dire dans les notes basses.

Si donc dans un chant donné, la mélodie descend de plus d'un ton au dessous de la quinte, c'est un signe que l'on a devant soi le mode plagal.

Si au contraire, la mélodie monte de plus d'un ton au dessus de la quinte, c'est un signe que le chant est composé dans le mode authentique.

Si enfin, la mélodie descend de plus d'un ton au dessous et en même temps monte de plus d'un ton au dessus de la quinte, on a le mode authentique mêlé à son plagal. Le mode s'appelle alors mode *mixte*. On en a un exemple dans le *Victimæ paschali laudes*.

3° La *dominante*. — Il y a dans chaque mode une note qui domine, c'est-à-dire une note qui revient très-souvent dans le chant, et sur laquelle surtout se fait le débit, le récit du texte à chanter. C'est sur cette note par exemple que se chantent les récitatifs du cantus accentus, le texte des Psaumes, etc.

Nous avons déjà dit plus haut que la *finale* se fait souvent entendre aussi, que partant la dominante et la finale se heurtent souvent l'une l'autre, et que ce heurt répété forme ce qu'on appelle la *répercussion*.

a) La dominante dans les modes *authentiques* est la note supérieure de la *quinte*.

Il n'y a exception à cette règle que pour le troisième et le onzième mode.

Le note supérieure de la quinte dans le troisième mode est le *si*. Mais cette note ne peut pas toujours rester au même degré.

Il arrive qu'elle doive être abaissée d'un demi-ton, p. ex. pour éviter le triton. La note *si* n'est donc pas stable. Elle a un caractère de mobilité, qui l'empêche de devenir *ton dominant* dans le débit. Le débit en deviendrait chancelant. Pour ce motif le troisième mode a pris pour dominante non pas la quinte (*si*) au dessus de la tonique, mais la sixte (*ut*). La dominante du troisième mode est donc le *ut*.

Pour le onzième mode, la tonique est *si*, la quinte au dessus est *fa*. Si le *fa* était dominante, la *répercussion* serait *si-fa* c'est-à-dire le triton ou diable. Comme cela ne se peut, le onzième mode, faisant comme le troisième, est monté chercher sa dominante à la sixte c'est-à-dire au *sol*.

b) Dans les modes *plagaux*, la dominante est à la *tierce* au dessus de la tonique.

Il faut excepter le quatrième et le douzième mode, ainsi que le huitième.

D'abord le huitième parce que sa tonique étant *sol*, la tierce est *si*. Or le *si* ne pouvant servir de dominante, le huitième mode a pris pour dominante *ut*.

Ensuite le quatrième et le douzième sont respectivement les plagaux du troisième et du onzième. Or ces deux modes, pour des motifs donnés plus haut, ayant pris leur dominante à un degré plus élevé qu'elle ne devait être régulièrement, les deux modes plagaux correspondants sont montés avec leurs authentiques, et au lieu de prendre leur dominante à la tierce, ils l'ont prise à la quarte.

Les dominantes des modes plagaux sont donc à une tierce au dessous de la dominante des authentiques correspondants, le huitième mode seul excepté. (1)

4° Les *initiales*. — Chaque mode a des notes spéciales par lesquelles commencent sa mélodie. Nous les verrons plus loin quand nous parlerons de chaque mode en particulier.

---

(1) Il est des auteurs qui pour le onzième mode donnent comme dominante *mi* au lieu de *sol*. Alors le onzième et le douzième mode ont la même dominante.

5° Les *cadences*. Chaque mode a des cadences qui lui sont propres. Les cadences sont les chûtes, les inflexions, les arrêts de la voix.

Dans le plain-chant, on désigne sous le nom de cadences, certaines notes qui sont propres à marquer, dans chaque mode, la séparation ou le terme des divers membres mélodiques, et « cela parce que la voix y tombe plus doucement, s'y repose plus naturellement qu'elle ne fait sur les autres notes du même mode. (1) »

a) Les cadences principales sont au nombre de trois : la plus importante est celle qui se fait sur la tonique du mode, et prend le nom de *cadence finale* ; la seconde est celle qui se fait sur la *dominante ;* et la troisième qui tient le milieu entre les deux autres s'appelle la *médiane* ou *médiante*.

La cadence médiane se fait sur la tierce au dessus de la tonique dans les modes authentiques ; dans les modes plagaux elle se fait sur une note à indiquer plus tard, quand nous parlerons de chacun de ces modes en particulier.

b) A côté de ces trois, il y a deux cadences secondaires : la cadence *participante* qui se fait ordinairement sur une note située près de la médiane pour les modes authentiques ; et sur la dominante du mode authentique correspondant pour les modes plagaux ; et la cadence *concédée* ou *ajoutée* que l'on emprunte accidentellement à un autre mode. (2)

6° La *constitution* de la mélodie. — Chaque mode est constitué d'une quinte et d'une quarte. Un moyen donc de connaître le mode d'un morceau de chant c'est d'étudier la constitution de la

---

(1) Dom Jumilhac, part. V. chap. I.

(2) Les cadences du chant liturgique exercent à peu près la même fonction que la ponctuation dans l'écriture ; et d'ordinaire, elles sont placées aux mêmes endroits. Il peut aussi cependant s'en rencontrer ailleurs, lorsque les membres de phrase sont un peu longs.

Dans les hymnes ou les proses, l'on a moins égard au sens des mots qu'à la mesure rhythmique, et les cadences se trouvent à la clôture de chaque vers et à leurs césures quand il y en a.

Un excellent moyen pour avoir de l'unité dans le chant d'ensemble c'est de faire à l'endroit des cadences une pause un peu prolongée (*Bernard*. Théorie et pratique du chant grégorien, IIe partie, chap. IX).

mélodie et de l'analyser, si possible, par quartes et quintes constituantes.

7° Le *caractère*. — Chaque mode du plain-chant a son caractère propre.

En général les modes authentiques, occupant le haut de l'échelle, expriment les sentiments les plus véhéments et les plus bruyants ; tandis que les modes plagaux, occupant les parties basses de l'échelle, expriment les sentiments tristes, tranquilles et posés. Les modes authentiques semblent dominer, les modes plagaux se résigner dans une certaine dépendance.

Authentos dominos dices, servosque plagales. (1)

Outre cette différence générale entre les modes authentiques et plagaux, chaque mode lui-même a son caractère propre :

On les a désignés comme suit : *Primus gravis ; secundus tristis ; tertius mysticus ; quartus harmonicus ; quintus lætus ; sextus devotus ; septimus angelicus ; octavus perfectus.* (2)

Adam de Fulda les décrit comme suit dans les vers suivants :

Omnibus est primus ; sed alter tristibus aptus ;
Tertius iratus ; quartus dicitur fieri blandus ;
Quintum da lætis ; sextum pietate probatis ;
Septimus est juvenum ; sed postremus sapientum. (3)

8° La note *discrétive* est celle qui marque la séparation, la division de l'échelle en ses deux parties constituantes. Elle est donc la note la plus élevée de la quinte dans les modes authentiques, et la plus élevée de la quarte dans les modes plagaux.

Dans les modes authentiques elle se confond donc généralement avec la dominante, et dans les modes plagaux avec la tonique.

---

(1) Les modes authentiques paraissent être les maîtres, les plagaux les esclaves.

(2) Le premier est grave, le second triste, le troisième mystique, le quatrième harmonieux, le cinquième joyeux, le sixième dévot, le septième angélique, et le huitième parfait.

(3) Le premier s'adapte à tous les sentiments ; le second convient à la tristesse ; le troisième exprime l'irritation ; le quatrième la douceur ; le cinquième sert aux joyeux ; le sixième aux véritables dévots ; le septième est le chant de la jeunesse, et le huitième celui des hommes sages.

VI. — DIVISION DES MODES.

On divise les modes :

1° En modes *authentiques*, *impairs*, *primitifs*, et en modes *plagaux*, *pairs*, *dérivés*. — Nous avons déjà dit ce que nous entendons par ces mots.

2° En modes *parfaits*, *imparfaits*, et *plus-que-parfaits* ou *surabondants*.

Les modes *parfaits* sont ceux qui atteignent tout leur diapason ou gamme. (Exemple : l'hymne *Sæpe dum Christi,* de la fête de Notre-Dame Secours des Chrétiens ; *l'Alma Redemptoris*).

Le mode est *imparfait*, si, dans le mode authentique, il n'arrive pas jusqu'à l'octave supérieure, et si, dans le plagal, il n'arrive pas jusqu'à la note la plus basse de sa quarte inférieure. (Ex. : *Caligaverunt oculi*, répons après la 9me leçon des matines du Vendredi-Saint).

Le mode est *plus-que-parfait* ou *surabondant* quand il sort de sa gamme. (Exemple : Hymne *Te Lucis* du temps de l'Avent).

3° En modes *simples*, *mixtes* et *commixtes*.

Le mode *simple* est celui qui reste dans sa tonalité, sans se mêler à aucun autre mode.

Les modes *mixtes* sont les authentiques, qui dans la mélodie, descendent plus d'un ton au dessous de la finale. Ils se mêlent alors avec leur plagal correspondant. Ce sont aussi les plagaux qui montent de plus d'une note au-dessus de leur gamme. (Ex. : *Lauda Sion, Victimæ Paschali laudes*).

Le mode est *commixte* quand il se mêle avec un autre que celui dont il est le correspondant. (Ex. : l'introït de la Pentecôte qui nous présente le 8me ton mêlé avec le 1er, le 5me, et le 6me).

4° En modes *réguliers* et *irréguliers*.

Les modes *réguliers* sont ceux qui finissent sur la tonique.

Les modes *irréguliers* sont ceux qui finissent sur une autre note que la tonique. (Ex. : *Hæc dies quam fecit Dominus*, office de Pâques).

Tableau des particularités des XIV Modes.

MODES.	GAMME.	DOMINANTE.	FINALE.	MEDIANE.	CADENCE PARTICIPANTE	CADENCE AJOUTÉE.	DÉNOMINATION.	CARACTÈRE.
I Mode. *Ré* Authentique.	ré-la-ré	la	ré	fa	sol	sol,mi	Dorien. Protus.	Grave, joyeux, fi
II M. *Ré* Plagal.	la-ré-la	fa	ré	mi	la	ut, sol	Hypo-Dorien. — Plagalis Proti.	Triste, lugubr funèbre.
III M. *Mi* Authen.	mi-si-mi	ut	mi	sol	la, si	fa, ré	Phrygien. — Deuterus.	Mystique, religie violent, empor
IV M. *Mi* Plagal.	si-mi-si	la	mi	sol	ut, fa	ré, si	Hypo-Phrygien. — Plagalis Deuteri.	Harmonieux, do humble, plainti
V M. *Fa* Authen.	fa-ut-fa	ut	fa	la	sol	si, ré, mi	Lydien. — Tritus.	Joyeux, brillan enthousiaste.
VI M. *Fa* Plagal.	ut-fa-ut	la	fa	ré grave	ut	sol	Hypo-Lydien. — Plagalis Triti.	Dévot, pieux suppliant.
VII M. *Sol* Authen.	sol-ré-sol	ré	sol	si	la	ut, mi	Mixo-Lydien. — Tetrardus.	Angélique, éle sublime, hard plainte amère
VIII M. *Sol* Plagal.	ré-sol-ré	ut	sol	fa	rè	si	Hypo-Mixo-Lydien. Plagalis Tetrardi.	Parfait, délicie pacifique, tranqu
IX M. *La* Authen.	la-mi-la	mi	la	ut			Eolien.	
X M. *La* Plagal.	mi-la-mi	ut	la	si			Hypo-Eolien.	
XI M. *Si* Authen.	si-fa-si	sol, mi	si	ré			Mixo-Locrien ou Hyper-Eolien.	
XII M. *Si* Plagal.	fa-si-fa	mi	si	ré			Hypo-Mixo-Locrien ou Hyper-Phrygien.	
XIII M. *Ut* Authen.	ut-sol-ut	sol	ut	mi			Ionien.	
XIV M. *Ut* Plagal.	sol-ut-sol	mi	ut	la grave			Hypo-Ionien.	

CHAPITRE II.

DE CHAQUE MODE EN PARTICULIER.

ARTICLE I.

DU PREMIER MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le premier mode, appelé mode *Dorien*, ou mode *ré* authentique, est, avec le huitième, le plus riche de tous et le plus fréquemment employé.

Il porte le nom de grave *(gravis)*, et il se trouve décrit par Adam de Fulda, comme convenant à l'expression de tous les sentiments, *(omnibus est primus)*.

C'est bien là le véritable caractère du mode *Dorien*. Il exprime toutes les affections de l'âme, mais il le fait toujours avec *gravité*. Toujours il reste *calme*, *ferme* et *noble*.

Ainsi, il est *fier* et *vigoureux* dans l'antienne *Estote fortes in bello* (vêpres des Apôtres) ; *joyeux* dans l'antienne *Euge serve bone* (vêpres des Confesseurs) ; *doux* et *pieux* dans l'antienne *Virgo prudentissima* (vêpres de l'Assomption) ; *suppliant* dans les antiennes *Aït Latro* et *Cum conturbata* (office du Vendredi-Saint) ; *triste* dans les antiennes *Montes Gelboe* (Samedi avant le cinquième dimanche après le Pentecôte) et *Mulieres sedentes* (office du Samedi Saint) ; mais dans l'expression de tous ces sentiments, il reste toujours *grave*, *sévère*, *noble*, *digne* et *majestueux*. [1]

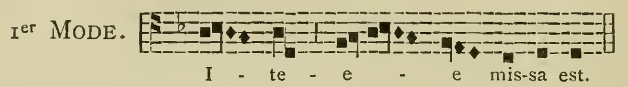
---

[1] On ne peut nier l'existence de ce caractère dans les modes. Il est vrai qu'il n'apparait pas toujours d'une manière évidente dans chaque mélodie. Mais cependant

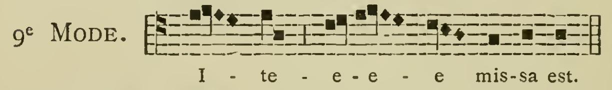
II. — ALTÉRATION DU SI.

Dans le premier mode, le *si* doit être bémolisé :

A. *Toujours*, quand le premier mode provient de la réduction du neuvième. Alors le *b* s'écrit à la clef. (Exemples : *Rorate coeli*, *Ite missa est* des dimanches ordinaires).



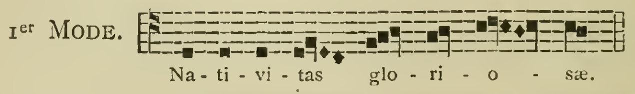
Ce qui s'écrivait anciennement :



B. *Accidentellement :* 1° Quand le *si* est en relation avec le *fa ;* c'est-à-dire quand, immédiatement avant ou après le *si*, la note *fa* se fait entendre.

Il faut cependant ici tenir compte de deux faits : a) D'abord, de ce qu'on remarque que le *ut* tire à soi le *si* naturel. Par là, le *ut*, résonnant immédiatement avant ou après, voilera bien souvent le son du *si* ou celui du *fa*. Il rendra alors le triton latent, et il exigera par conséquent que le *si* reste naturel.

Ainsi au quatrième répons des matines de la Nativité de la Ste-Vierge :



---

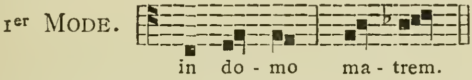
chaque mode a une diverse manière d'être, causée par les diverses modulations, que la constitution de sa gamme fera le plus fréquemment entendre, comme nous l'avons expliqué à la page 24 et ss. Or c'est précisément cette diversité dans la manière d'être, qui donne à chaque mode son caractère spécial.

Certes le mouvement rhythmique du chant est pour beaucoup dans l'expression de tel ou de tel sentiment ; et en plain-chant ce mouvement rhythmique dépend surtout du texte à chanter. Mais les anciens auteurs qui avaient à écrire des cantilènes, les ont précisément composées dans le mode, dont le caractère convenait le mieux au sentiment exprimé par les paroles. Si d'autres ne l'ont pas fait, la faute n'en est pas à la tonalité Grégorienne.

le *ut* de la syllabe *o* exige tous les *si* au naturel, malgré le *fa* de la syllabe *glo*.

Quelquefois cependant le *fa* résonnera d'une manière si forte que le *ut* ne parviendra pas à le voiler. Alors le *si* devra être bémolisé. Ce cas ne se présentera pour ainsi dire jamais dans le premier mode. La plupart des exemples qu'on pourrait citer s'expliqueraient aisément par la règle que nous donnons plus bas sous le 2°.

Des auteurs cependant citent l'introït de la messe des sept frères martyrs au 10 Juillet, où certains Graduels donnent la phrase suivante :



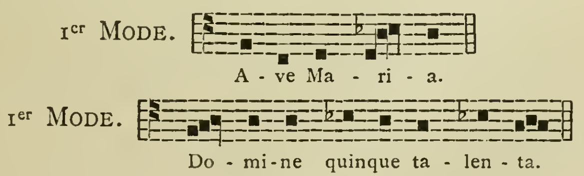
Mais il faut remarquer que beaucoup d'autres Graduels donnent le *si* naturel ; et cette dernière version parait plus conforme aux anciens manuscrits, dans lesquels d'ailleurs la note *si* n'était qu'un *quilisma*. [1]

b) Il faut tenir compte ensuite de ce second fait que le triton peut être rendu latent par d'autres causes encore que par le *ut*, par exemple : quand la note *fa* ou la note *si* ne viendraient que comme de simples notes de passage ou d'ornement.

2° Le *si* doit encore être affecté d'un bémol accidentel quand la mélodie ne monte que jusqu'au *si*.

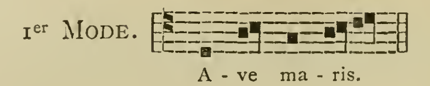
Le motif en est qu'on entendra alors presque toujours la résonnance du *fa*, si pas explicitement, au moins implicitement dans la sixte *ré-la-si*.

Exemples :



[1] Nous expliquerons ce terme plus loin.

L'Hymne *Ave maris stella* semble faire exception à cette règle. Elle commence en effet :



Les auteurs expliquent la présence du *si* naturel sur la syllabe *ve*, en disant que les trois premières notes font un seul tout avec les notes suivantes, dans lesquelles la mélodie monte plus haut.

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme*.



Son échelle est donc *ré-la, la-ré.*

Le premier mode prend assez souvent le *ut* inférieur ; quelquefois aussi, mais très-rarement le *mi* supérieur.

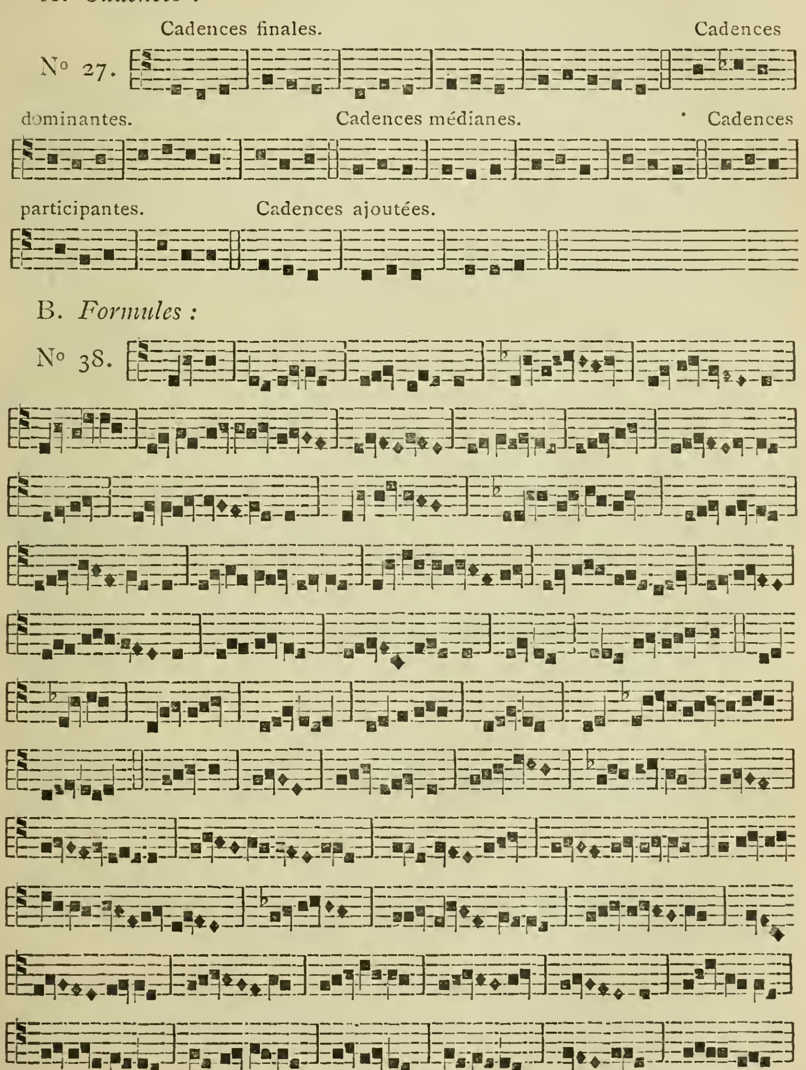
Quand il descend plus bas que le *ut* inférieur, il se mêle au second mode, son plagal correspondant. Il s'appelle alors premier mode *mixte*.

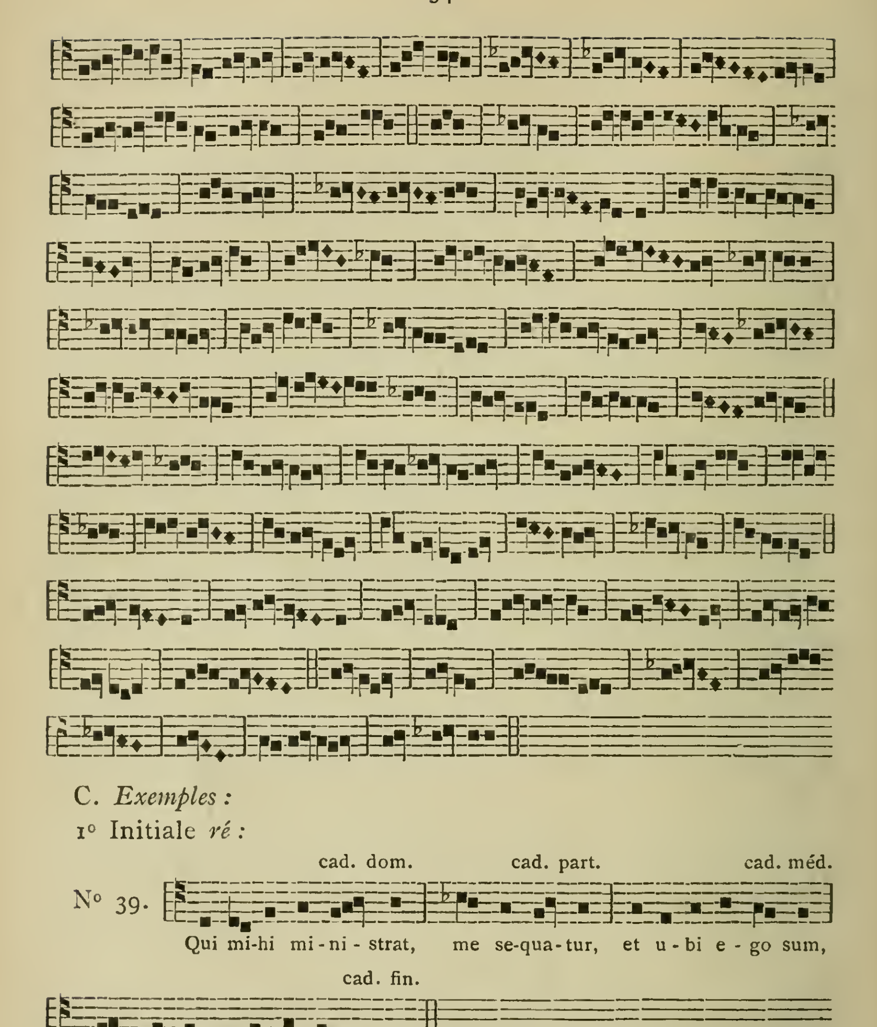
B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *ré*.
2° Sa *dominante* est *la*.
3° Sa *médiane* est *fa*.
4° Ses *initiales* sont ordinairement *ut, ré, fa*, et quelquefois *la* et *sol*.
5° Sa *discrétive* est *la*.
6° Ses *cadences* sont : a) *ré* comme *cadence finale ;*
b) *la* comme *cadence dominante ;*
c) *fa* comme *cadence médiane ;*
d) *sol* comme *cadence participante ;*
e) *mi* et *ut* comme *cadences ajoutées*.
7° Sa *répercussion* est *ré-la*.

IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.

A. *Cadences :*





C. *Exemples :*

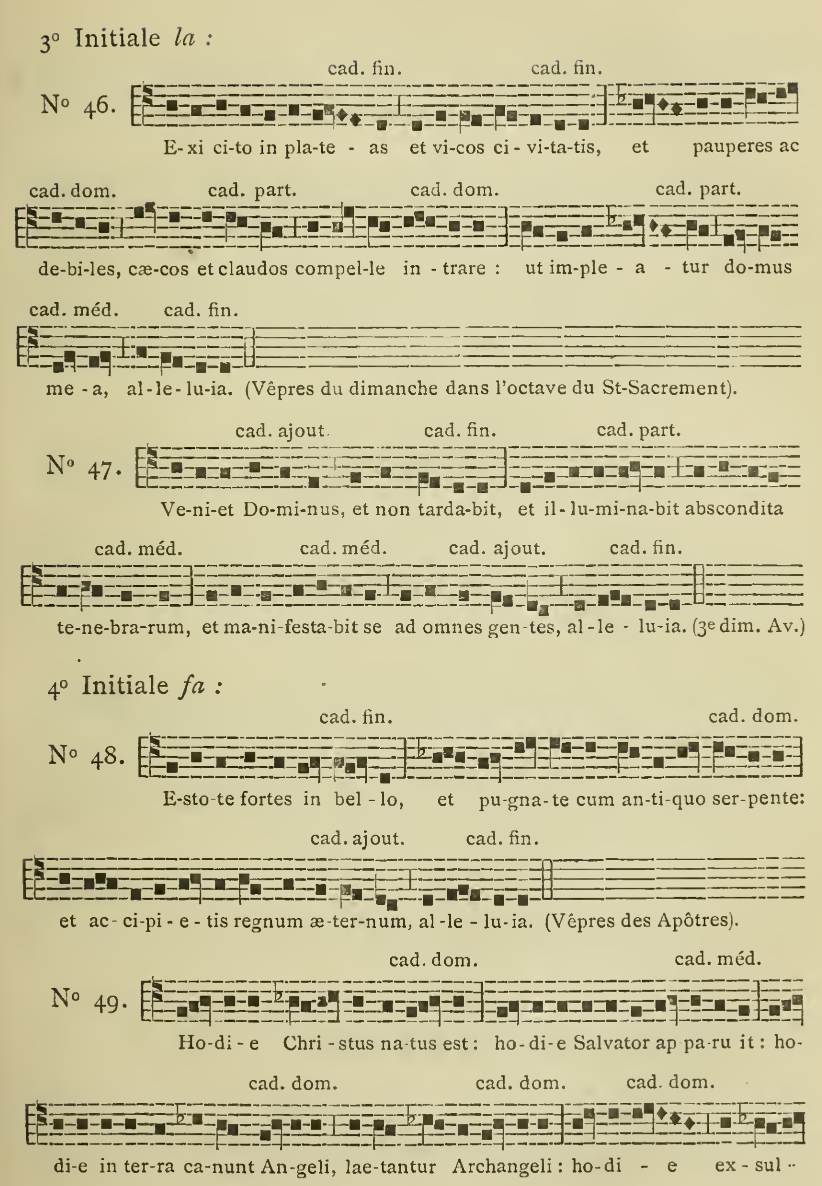
1° Initiale *ré :*

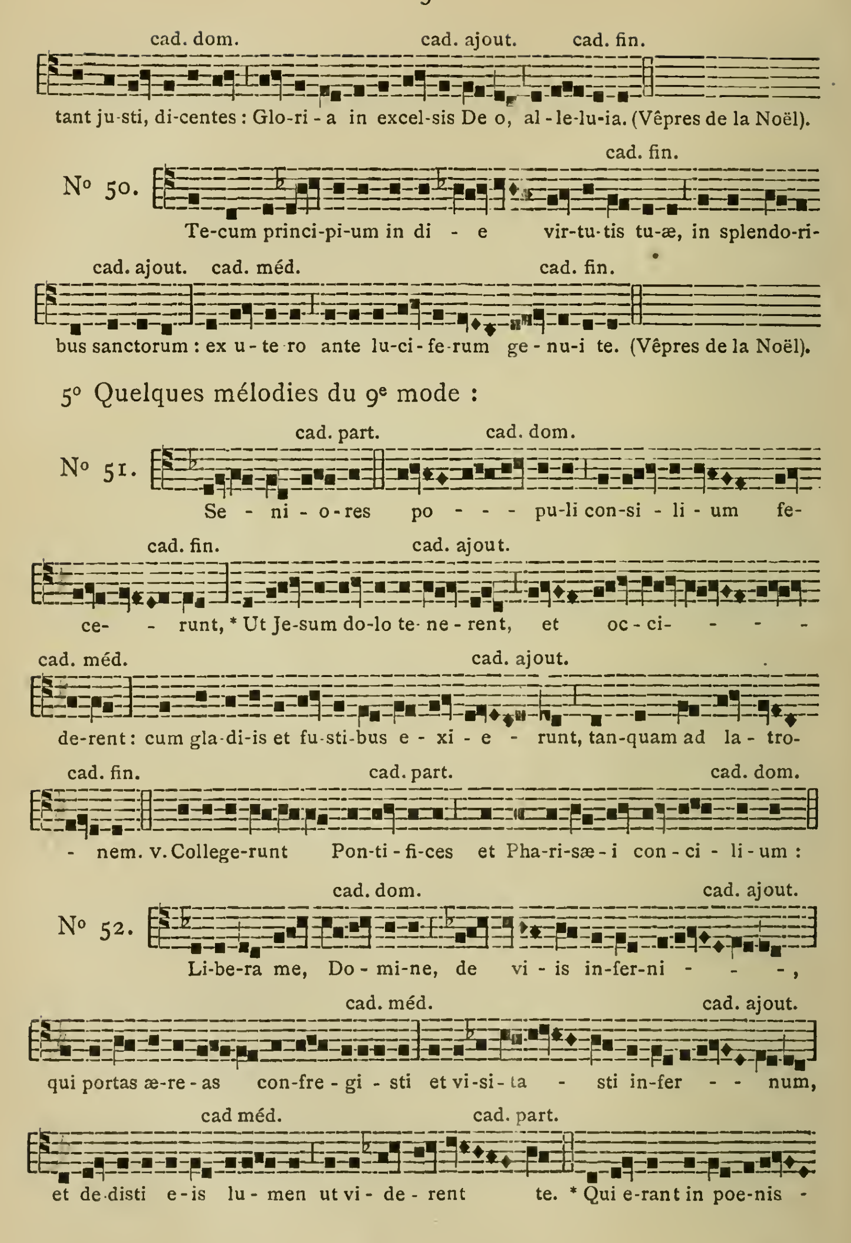
N° 39.

Comparez à ce chant, qui est un vrai type, les antiennes : *Euge serve bone* des Confesseurs, et, *Qui me confessus fuerit* des Martyrs.


No 40.
cad. dom. cad. fin.
Vir-go pru-den-tis-si-ma, quo pro - gre-de-ris, qua-si au - ro - ra
cad. fin. cad. fin. cad. dom. cad. part.
val-de rutilans? Fi-li - a Si-on, to-ta for-mo-sa et su-a-vis es : pul-chra ut
cad. fin. cad. fin.
lu-na, e - le - cta ut sol. (Vêpres de l'Assomption).
No 41.
cad. fin. cad. fin.
Montes Gel - bo - e, nec ros nec plu-vi-a ve-ni - ant
cad. fin. cad. fin. cad. méd.
su-per vos : qui - a in te ab-jectus est cly - pe - us for - ti - um, cly-pe-us
cad. fin. cad. fin. cad. part.
Sa - ül, qua - si non es - set unctus o - le-o. Quo - mo-do ce-ci-de-runt
cad. fin. cad. fin.
for-tes in bello? Jo - na-thas in ex-cel - sis in-ter - fe - ctus est : Sa - ül
cad. dom. cad. fin. cad. ajout.
et Jo-na-thas a - ma - bi - les, et de-co - ri valde in vi-ta su - a, in
cad. fin.
mor-te quo-que non sunt di - vi-si. (5e Samedi après Pentecôte).
No 42.
cad. ajout. cad. ajout.
Ho-di-e Si-mon Pe-trus ascen - dit cru-cis pati - bu-lum, al - le-


cad. fin. cad. part. cad. ajout.
'lu-ia : Ho - di - e clavicu - la-ri-us re - gni gau-dens mi-gra-vit ad Christum :
cad. ajout. cad. fin. cad. dom.
Ho-di-e Pau-lus a-po-sto-lus, lu-men orbis terræ, in - cli - na-to ca-pi-te, pro
cad. ajout. cad. ajout. cad. fin.
Chri-sti no-mi-ne, marty- ri - o co - ro-na- tus est, al - le - lu-ia. (Vêpres des SS. Pierre et Paul).
cad. fin. cad. fin.
N° 43.
Li-be-ra me Do - mi-ne de morte æ- ter - na, in di - e
cad. ajout. cad. fin.
il - la tre - menda. Quan-do cœ - li mo - vendi sunt et ter - ra : Dum ve -
cad. fin.
ne-ris judi - ca - re sæ-cu-lum per i - gnem. etc. (Office des défunts).
2° Initiale ut :
cad. fin. cad. ajout.
N° 44.
Non vos re - lin-quam orpha-nos, al-le-lu - ia : va - do, et ve - ni - o ad
cad. ajout. cad. ajout. cad. méd. cad. fin.
vos, al - le - lu - ia : et gau-de- bit cor vestrum, al - le- lu-ia. (Vêpres de la Pentecôte).
cad. dom. cad. méd. cad. fin.
N° 45.
Il-le ho-mo qui di-ci-tur Je-sus, lu-tum fe-cit ex spu-to, et li-ni-vit o-
cad. méd. cad. fin.
cu-los me-os, et mo-do vi-de-o. (Mercredi de la 4e semaine du Carême).


3° Initiale *la* :
cad. fin. cad. fin.
N° 46.
E-xi ci-to in pla-te - as et vi-cos ci - vi-ta-tis, et pauperes ac
cad. dom. cad. part. cad. dom. cad. part.
de-bi-les, cæ-cos et claudos compel-le in - trare : ut im-ple - a - tur do-mus
cad. méd. cad. fin.
me - a, al-le-lu-ia. (Vêpres du dimanche dans l'octave du St-Sacrement).
cad. ajout. cad. fin. cad. part.
N° 47.
Ve-ni-et Do-mi-nus, et non tarda-bit, et il-lu-mi-na-bit abscondita
cad. méd. cad. méd. cad. ajout. cad. fin.
te-ne-bra-rum, et ma-ni-festa-bit se ad omnes gen-tes, al-le - lu-ia. (3e dim. Av.)
4° Initiale *fa* :
cad. fin. cad. dom.
N° 48.
E-sto-te fortes in bel - lo, et pu-gna-te cum an-ti-quo ser-pente:
cad. ajout. cad. fin.
et ac-ci-pi - e - tis regnum æ-ter-num, al-le - lu-ia. (Vêpres des Apôtres).
cad. dom. cad. méd.
N° 49.
Ho-di - e Chri - stus na-tus est : ho-di-e Salvator ap-pa-ru it : ho-
cad. dom. cad. dom. cad. dom.
di-e in ter-ra ca-nunt An-geli, lae-tantur Archangeli : ho-di - e ex - sul -


cad. dom. cad. ajout. cad. fin.
tant ju-sti, di-centes : Glo-ri - a in excel-sis De o, al - le-lu-ia. (Vêpres de la Noël).
cad. fin.
N° 50.
Te-cum princi-pi-um in di - e vir-tu-tis tu-æ, in splendo-ri-
cad. ajout. cad. méd. cad. fin.
bus sanctorum : ex u - te ro ante lu-ci - fe-rum ge - nu-i te. (Vêpres de la Noël).
5° Quelques mélodies du 9e mode :
cad. part. cad. dom.
N° 51.
Se - ni - o-res po - - - pu-li con-si - li - um fe-
cad. fin. cad. ajout.
ce- - runt, * Ut Je-sum do-lo te- ne - rent, et oc - ci- - - -
cad. méd. cad. ajout.
de-rent : cum gla-di-is et fu-sti-bus e - xi - e - runt, tan-quam ad la - tro-
cad. fin. cad. part. cad. dom.
- nem. V. College-runt Pon-ti - fi-ces et Pha-ri-sæ - i con - ci - li - um :
cad. dom. cad. ajout.
N° 52.
Li-be-ra me, Do - mi-ne, de vi - is in-fer-ni - - -,
cad. méd. cad. ajout.
qui portas æ-re - as con-fre - gi - sti et vi-si- ta - sti in-fer - - num,
cad méd. cad. part.
et de-disti e - is lu - men ut vi - de - rent te. * Qui e-rant in poe-nis -



ARTICLE II.

DU DEUXIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le deuxième mode, appelé *Hypo-Dorien*, est le plagal du premier, c'est-à-dire, le mode *ré* plagal.

Il porte le nom de triste (*tristis*) et Adam de Fulda nous le décrit comme convenant à l'expression des sentiments d'un cœur attristé *(Alter tristibus aptus)*.

Il faut cependant s'entendre quant au vrai sens de ces appellations.

Elles ne signifient nullement que le deuxième mode exprime *uniquement* la tristesse. Ce serait là une erreur contredite par une foule de mélodies, qui expriment bien d'autres sentiments.

La vérité nous semble être, que le deuxième mode, capable d'exprimer tous les sentiments, les exprime cependant toujours avec une certaine tristesse et une certaine mélancolie, où tout au moins d'une manière quelque peu voilée ; de façon qu'il y ait, jusque dans ses plus grands mouvements, si pas un sentiment

de douleur, tout au moins une espèce de supplication. Voyez par exemple l'antienne : *Ego sum resurrectio et vita.*

C'est là ce que signifie la description d'Adam de Fulda : Le deuxième mode est le chant des cœurs attristés ou mélancoliques.

Ces cœurs se complairont dans l'expression de leur douleur, et même, dans les moments où ils éprouveront d'autres sentiments, leur tristesse habituelle en voilera cependant toujours plus ou moins l'expression.

D'après cela, on comprend que le deuxième mode se plait spécialement, et convient avant tout à l'expression des sentiments de douleur, de tristesse et de mélancolie.

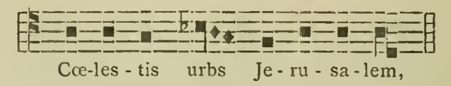
Aussi a-t-il été choisi pour les supplications les plus tristes de l'office des défunts.

Il est vrai cependant, qu'il existe certaines mélodies du deuxième mode, desquelles la mélancolie semble totalement absente, comme par ex. : le chant vraiment triomphal, que nous présente notre hymnaire à l'hymne : *Cœlestis urbs Jerusalem.*

Mais qu'on veuille le remarquer, la plupart de ces chants ont pour ainsi dire toute leur mélodie *uniquement* dans la quinte que le deuxième mode a de commun avec le premier.

Ainsi dans l'hymne citée, il n'intervient qu'un seul *la* inférieur, sur la première syllabe du vers : *Sponsæque ritu cingeris.* Or si cette *seule* note manquait à la mélodie, on ne saurait plus si elle est du premier ou du deuxième mode.

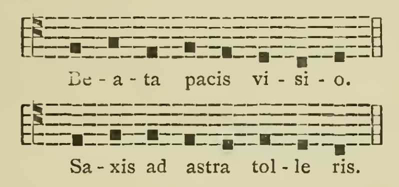
De plus, les passages, où le chant de cette hymne est le plus triomphant, appartiennent au premier mode beaucoup plutôt qu'au second. Impossible en effet de nier que dans ce premier vers :



c'est le *la* qui domine, beaucoup plutôt que le *fa ;* et par conséquent que ce vers est du premier mode beaucoup plus que du deuxième.

Enfin il ne serait pas difficile de trouver une espéce de dépres-

sion du sentiment dans les passages où le *fa* redevient dominante, c'est-à-dire, dans les passages où reviennent les modulations du deuxième mode. Qu'on s'en convainque par ces deux vers :



Finissons ce point par la remarque que tous les modes ont toujours, outre leur caractère spécial, quelque chose du caractère de leur mode correspondant, et cela à chaque fois, que leur mélodie se meut dans les notes de la quinte commune aux deux modes.

II. — ALTÉRATION DU SI.

Dans le deuxième mode le *si* doit être bémolisé :

A. *Toujours*, quand le deuxième mode provient de la réduction du dixième.

Dans ce cas on doit écrire le *b* à la clef.

Généralement cependant, on se contente, pour ce mode, d'écrire un *b* devant chaque *si* que l'on rencontre.

Voici le motif qui a guidé, et disons le, fait errer les auteurs.

On a remarqué d'abord que le *fa* est très-rarement employé au dixième mode. Or quand on réduit l'échelle du dixième, qui commence par *mi*, et qui s'écrit : *mi fa sol la — la si ut ré mi*, à celle du second, qui commence par *la*, alors l'échelle du dixième doit s'écrire *la si b ut ré — ré mi fa sol la*. Or comme on le remarque la note du dixième mode, qui devient *si b* après la réduction, est précisément le *fa*. Par conséquent, le *fa* étant rarement employé au dixième mode, le *si b* apparaîtra rarement aussi dans les mélodies réduites au deuxième.

D'autre part l'on rencontre des exemples où les réducteurs ou transpositeurs se sont très-peu gênés. Quelquefois en effet trouvant un *fa* dans la mélodie du dixième mode, au lieu de le tra-

duire par *si b*, ils l'ont traduit par *ut.* ([1]) Ce n'était plus réduire, c'était changer complètement la mélodie; mais c'était au moins faire disparaître la plupart des rares *si b*, qu'on pouvait encore rencontrer dans le dixième mode réduit.

Les auteurs donc, voyant que dans toute la mélodie, il n'y avait quelquefois qu'un ou deux *si* à bémoliser, crurent bon de ne pas écrire le bémol à la clef, mais de le placer devant chaque note *si* que l'on rencontrerait.

C'est là une erreur.

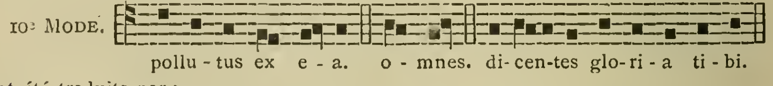
En effet si le deuxième mode, que l'on a devant soi, est un dixième mode réduit, alors le *si b* appartient à la gamme même du chant, et partant on doit bémoliser non seulement tous les *si*, que l'on pourrait rencontrer ci ou là dans la mélodie; mais encore régulièrement tous ceux qui se trouveraient dans l'accompagnement. — Si maintenant on n'écrit pas le *b* à la clef, on indique par là même que le *b* n'est qu'accidentel, et n'appartient pas à la gamme.

Donc aussi l'organiste dans son accompagnement jouera le *si* naturel, sauf dans certains passages, qui lui sembleront trop durs. Mais ainsi il jouera un morceau du 10e mode avec un accompagnement du 2e; et il y aura par conséquent anomalie entre le chant et l'accompagnement. La remarque faite ici doit se faire aussi pour le mode *si* réduit au mode *mi.*

Voici un exemple :

([1]) Voir l'antienne *Magnum hæreditatis mysterium* à Magn. des secondes Vêpres de la Circoncision, où les passages :

10e Mode.



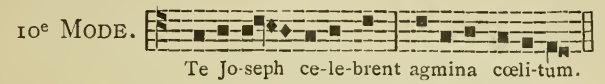
ont été traduits par :

2e Mode.

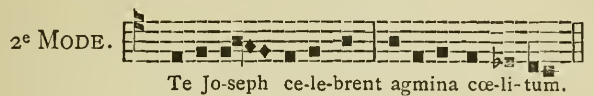


Le seul fa du 10e mode, qui ait trouvé grâce, est celui qui se trouve sur *gloria.* Mais transporté au *si*, le *si* aurait dû être bémolisé. Les traducteurs l'ont oublié !

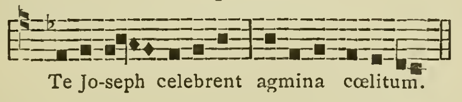
La mélodie de l'hymne *Te Joseph, Sacris solemniis, Festivis resonent* etc. est du 10e mode. Anciennement on l'écrivait :



Nos livres actuels écrivent au contraire :



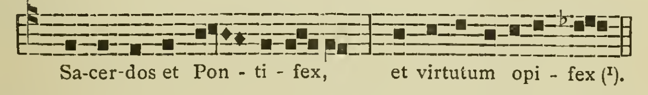
Mais ils l'écriraient beaucoup mieux :



B. Le *si* du deuxième mode doit être bémolisé *accidentellement :*

1° Quand la mélodie, dépassant la gamme, monte jusqu'au *si* seulement.

La raison en est que dans ce cas le *si* fait toujours suite à la tierce *fa-la*, et qu'il y aurait triton :



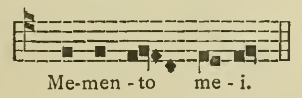
2° Quand le *si* se trouve en relation de *fa*. Il faut cependant faire ici les mêmes remarques qu'au 1er mode. (Voir p. 52 et ss.) (2)

(1) Il faut faire, quant à cette mélodie, la même remarque que celle, que nous avons faite pour l'hymne *Cœlestis Urbs*. Aussi y a-t-il des auteurs qui donnent cette antienne comme étant du premier mode.

(2) Au deuxième mode le *si* inférieur, qui se trouve dans la gamme : *la, si, ut, ré — ré mi, fa, sol, la* est très-rarement employé ; probablement parce que la dominante du deuxième mode étant le *fa*, la note *si* produirait presque toujours écho de triton.

Il n'en est cependant pas *toujours* ainsi. Il est des cas, où la note *si* ne donne pas l'écho de triton soit parce qu'elle est voilée par une autre note, soit parce qu'elle intervient comme simple note de passage, soit parce que le *fa* ne s'est pas encore fait entendre, soit pour une autre cause encore.

Ainsi au quatrième répons de l'office des défunts :



il n'y a pas d'écho tritonique et le *si* doit être naturel. C'est ainsi d'ailleurs que se trouve noté ce chant dans les éditions de Dom Pothier, de Rheims-Cambrai et de Ratisbonne, et c'est par erreur que nos éditions y ont marqué un *b*.

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme.*



La gamme est donc *la-ré*, *ré-la.*

Le deuxième mode descend quelque fois jusqu'au *sol* inférieur, soit un ton plus bas que son échelle. C'est pour ainsi dire toujours le dixième mode réduit aux deuxième qui se trouve dans ce cas. Exemple :



L'hymne *O gloriosa virginum* (10e mode) en est aussi un exemple.

Le deuxième mode monte très-souvent au dessus de sa gamme jusqu'au *si*, qui en ce cas est bémolisé.

Quand il monte plus haut, le *si* doit rester naturel mais alors aussi ce n'est plus le 2e mode pur, mais le 2e mixte, ou mêlé à son correspondant authentique, le premier mode.

B. Notes essentielles :

1° Sa tonique est *ré ;*

2° Sa dominante est *fa ;*

3° Sa médiane est *mi ;*

4° Ses initiales sont *la, ut, ré, fa* ;

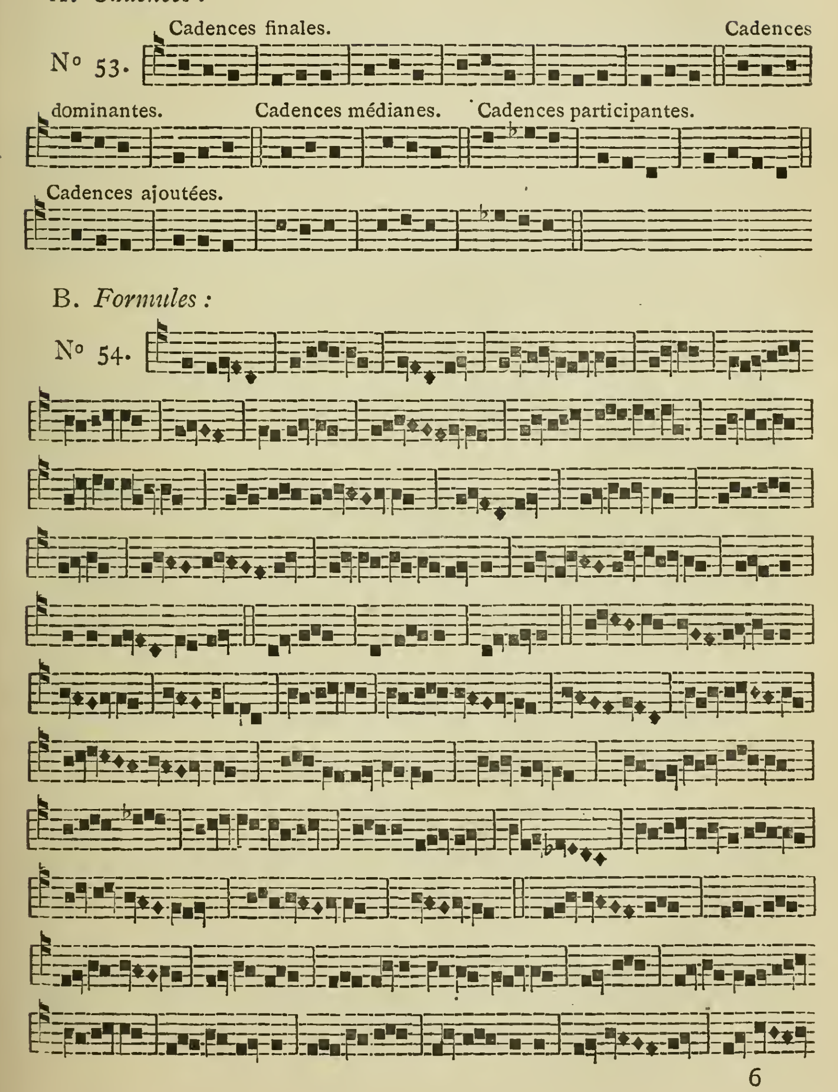
5° Sa discrétive est *ré ;*

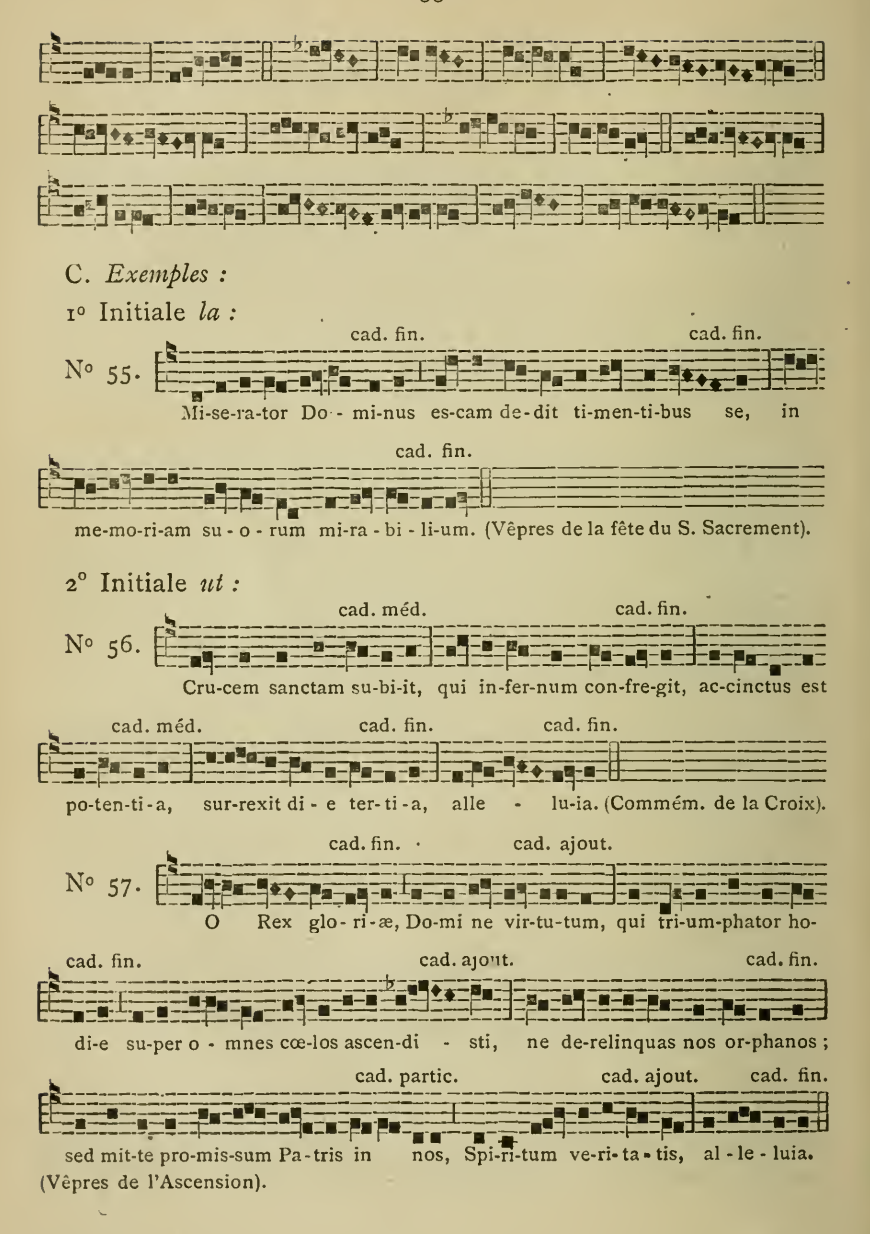
6° Ses cadences sont : *a*) *ré* comme *cadence finale ;*
b) *fa* comme *cadence dominante ;*
c) *mi* comme *cadence médiane ;*
d) *la* comme *cadence participante ;*
e) *ut* et *sol* comme *cadences ajoutées ;*

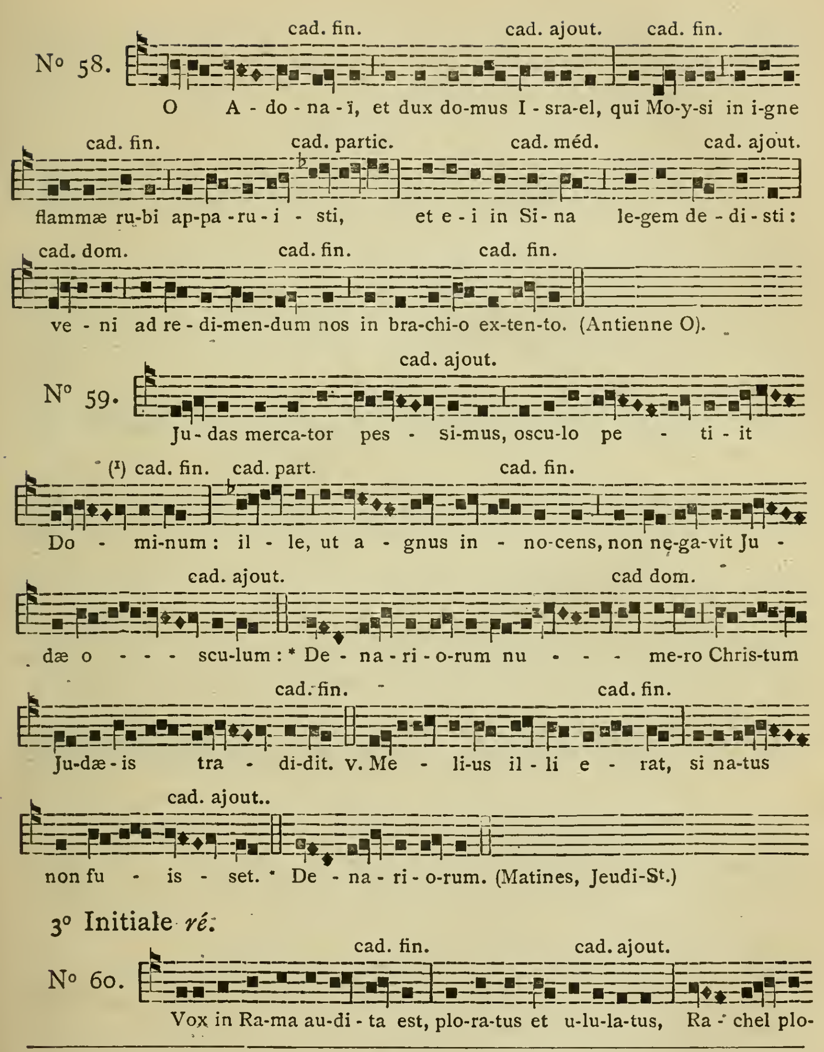
7° Sa répercussion est *ré-fa.*

IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.

A. *Cadences :*



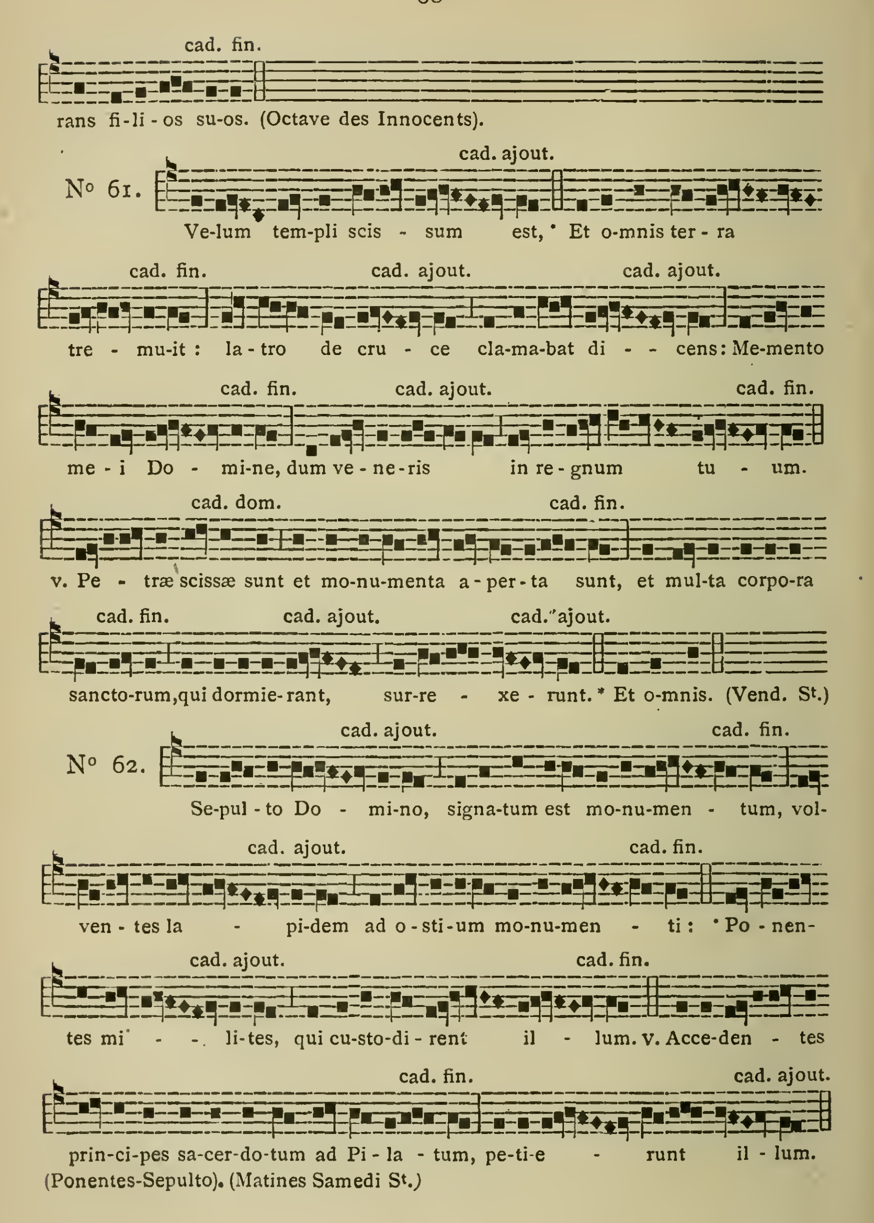

C. *Exemples :*
1° Initiale *la :*
cad. fin.
cad. fin.
N° 55.
Mi-se-ra-tor Do - mi-nus es-cam de-dit ti-men-ti-bus se, in
cad. fin.
me-mo-ri-am su - o - rum mi-ra - bi - li-um. (Vêpres de la fête du S. Sacrement).
2° Initiale *ut :*
cad. méd.
cad. fin.
N° 56.
Cru-cem sanctam su-bi-it, qui in-fer-num con-fre-git, ac-cinctus est
cad. méd.
cad. fin.
cad. fin.
po-ten-ti-a, sur-rexit di - e ter-ti-a, alle - lu-ia. (Commém. de la Croix).
cad. fin.
cad. ajout.
N° 57.
O Rex glo- ri-æ, Do-mi ne vir-tu-tum, qui tri-um-phator ho-
cad. fin.
cad. ajout.
cad. fin.
di-e su-per o - mnes cœ-los ascen-di - sti, ne de-relinquas nos or-phanos ;
cad. partic.
cad. ajout.
cad. fin.
sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris in nos, Spi-ri-tum ve-ri-ta - tis, al - le - luia.
(Vêpres de l'Ascension).



---

(1) Dom Pothier écrit toujours cette formule d'une manière invariable, quel que soit le mot sur lequel elle se trouve placée. Ainsi pour le mot *Dominus* aussi bien que pour le mot *Fecerunt*, il écrira :

Do - mi - nus. Fe-ce - runt.



(Ponentes-Sepulto). (Matines Samedi St.)

4° Initiale *fa*.



ARTICLE III.

DU TROISIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le troisième mode, ou mode *Phrygien*, est le mode *mi* authentique.

On l'appelle le mode mystique *(mysticus)* et aussi le mode emporté (*iratus*).

Quel est au juste le caractère de ce mode ?

Dans les parties les plus élevées de sa gamme, ou plutôt dans les formules ou modulations, qui se meuvent autour de sa dominante, on remarque que le troisième mode s'élance généralement avec vivacité et même avec une certaine impétuosité vers cette note [1]. Dans ce cas, ses mélodies revêtent un certain caractère d'impétuosité, d'élan, de vivacité, d'opiniatreté, voire même de violence. On a trouvé partant que ce mode était surtout propre

---

[1] Qu'on se rappelle, que dans ce mode, la dominante est plus élevée que dans les autres modes authentiques. Dans ceux-ci, la dominante se trouve à la quinte au dessus de la finale ou tonique, tandis que dans le troisième elle se trouve à la sixte. C'est peut-être là la cause, pour laquelle, le mode Phrygien sent pour ainsi dire le besoin de s'élancer vivement vers cette dominante.

à exprimer les menaces, les mouvements et les traits de la colère, ainsi que les sentiments véhéments. Aussi l'a-t-on appelé à juste titre le mode emporté (*iratus*).

Par contre, dans les notes les plus basses, dans ses formules ou modulations finales ou toniques, la mélodie se déploie généralement avec suavité et douceur.

Mais il arrive rarement que le troisième mode se meuve uniquement autour de sa dominante ou uniquement autour de sa finale. Quand ce phénomène se présente, le troisième mode est ou bien franchement impétueux et violent, ou simplement doux et suave.

Ce qui arrive au contraire le plus souvent, c'est que la mélodie se meut en même temps autour des deux notes les plus essentielles, qu'elle entremêle les formules dominantes et les formules finales ; et alors le troisième mode présente à la fois une certaine impétuosité et une certaine douceur ; et ce mélange produit dans les chants du mode Phrygien un certain caractère mixte d'élan et de douceur religieuse, qui détermine un certain *mysticisme*.

Ce sera, nous dit un auteur, le chant d'une nature bouillante, comprimée, retenue, vaincue par les vertus, qu'elle s'est *efforcée* d'acquérir.

II. — ALTÉRATION DU SI.

Dans le troisième mode, le *si* doit être bémolisé :

A. *Toujours*, quand le troisième mode provient de la réduction du onzième. Alors le *b* doit s'écrire à la clef. Mais comme il n'y a pas ou presque pas de cantilènes du onzième mode, le troisième ne se présentera pour ainsi dire jamais dans cette position.

B. *Accidentellement*, quand c'est *absolument* nécessaire pour éviter le triton, ou relation de *fa* à *si*.

Nous disons quand c'est *absolument* nécessaire ; parce que des auteurs soutiennent que jamais le *si* ne peut être bémolisé dans le troisième mode. Le *si* naturel appartient en effet à sa gamme comme une des notes constituantes, cette échelle étant : *mi-si*, *si-mi*.

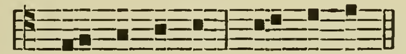
Aussi, disent-ils, si l'on veut composer une cantilène, qui soit vraiment du troisième mode, doit-on éviter le triton qui pourrait se présenter, non pas en bémolisant le *si*, mais en faisant un circuit mélodique, par exemple en modulant jusqu'au *ut*. ([1])

D'autres auteurs amènent en exemple certaines mélodies du troisième mode, où le *si* est et doit être bémolisé. Certains d'entre ces derniers font cependant remarquer, que les modulations citées, où entre le *si b*, appartiennent plutôt à un autre mode qu'au mode Phrygien. (Exemples : l'Offertoire de la messe de St-Jean l'Evangéliste, le Graduel du dimanche de la Passion).

Quoiqu'il en soit, toujours est-il que dans le troisième mode le *si b* est très-rare. Outre que le *si* naturel est une des constituantes de la gamme, les modulations, qui renferment un *si*, montent presque toujours jusqu'au *ut*, qui est la dominante. Or nous avons vu, à la page 50, que le *ut* tire à soi le *si* naturel et voile l'écho de triton.

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme*.



Son échelle est donc *mi-si, si-mi*.

Le troisième mode descend quelquefois jusqu'au *ré*, soit un ton plus bas que son échelle.

Quand il descend plus bas encore, ce qui lui arrive quelquefois, alors il se mêle plus ou moins au quatrième mode, son plagal correspondant.

B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *mi*.

2° Sa *dominante* est *ut* ;

3° Sa *médiane* est *sol* ;

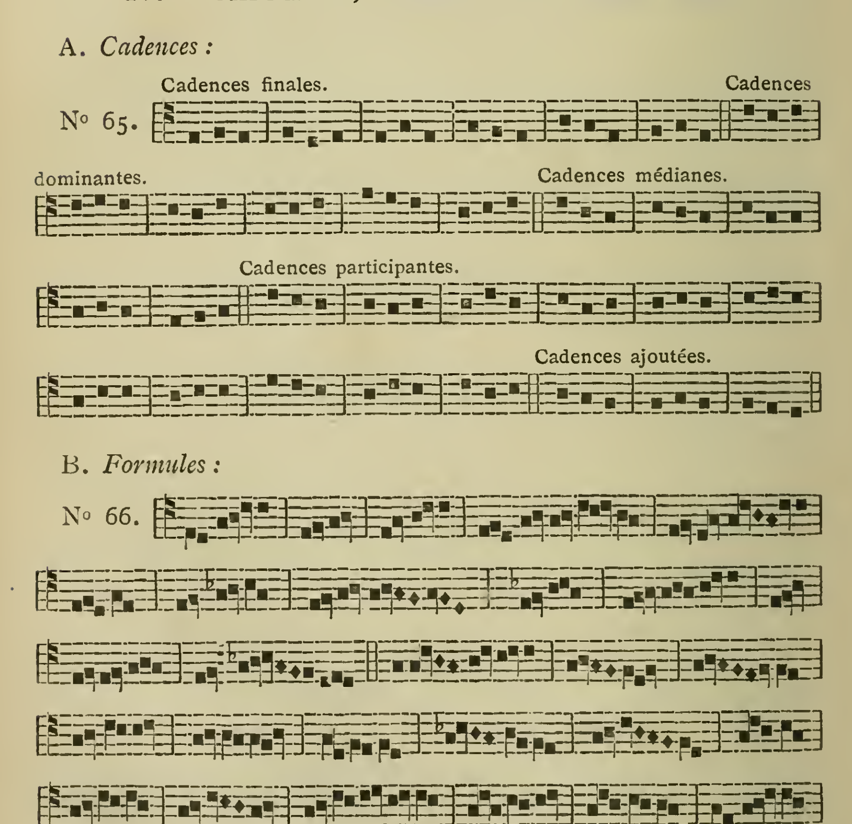
---

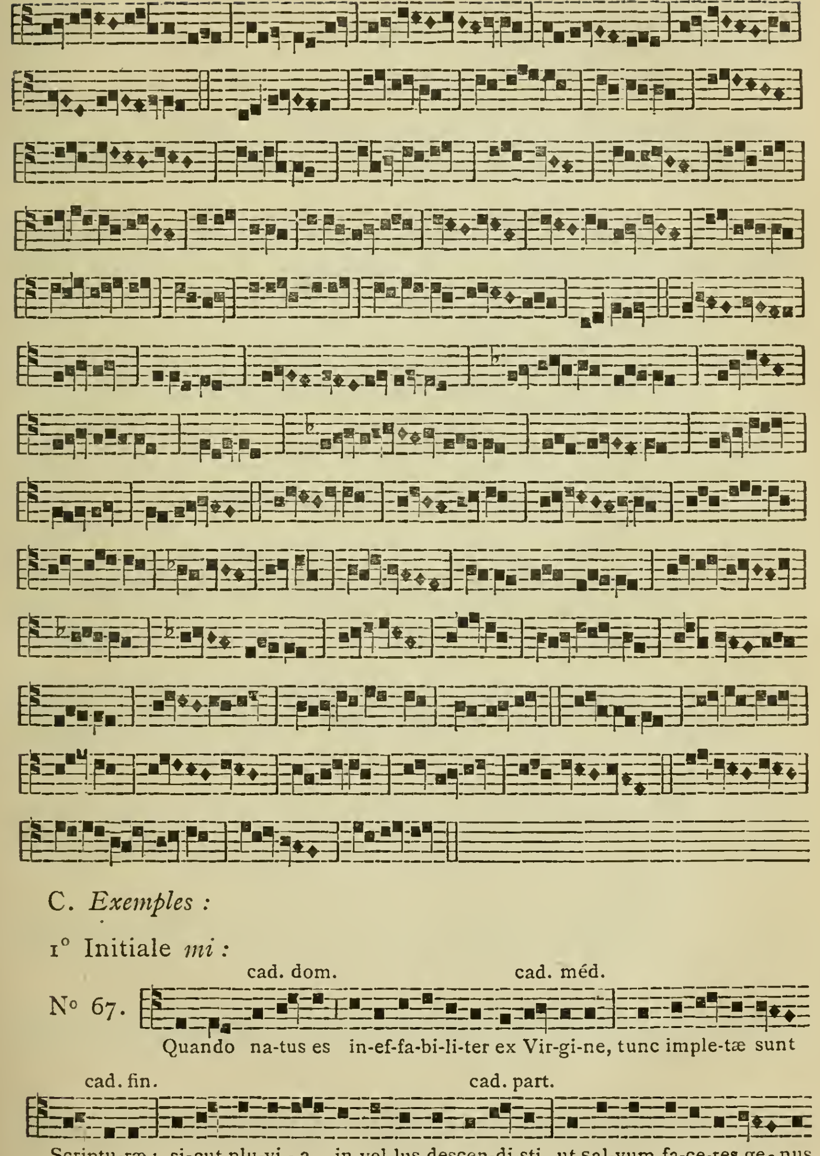
[1]) C'est précisément à cause de cela que le troisième mode a pris comme dominante *ut* au lieu de *si*.

4° Ses *initiales* sont *mi*, *sol*, *ut*, rarement *fa ;*
5° Sa *discrétive* est *si ;*
6° Ses *cadences* sont : *a*) *mi* comme *cadence finale ;*
b) *ut* comme *cadence dominante ;*
c) *sol* comme *cadence médiane ;*
d) *la* et *si* comme *cadences participantes ;*
e) *fa* et *ré* comme *cadences ajoutées ;*
7° Sa *répercussion* est *mi-ut*.

IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.

A. *Cadences :*

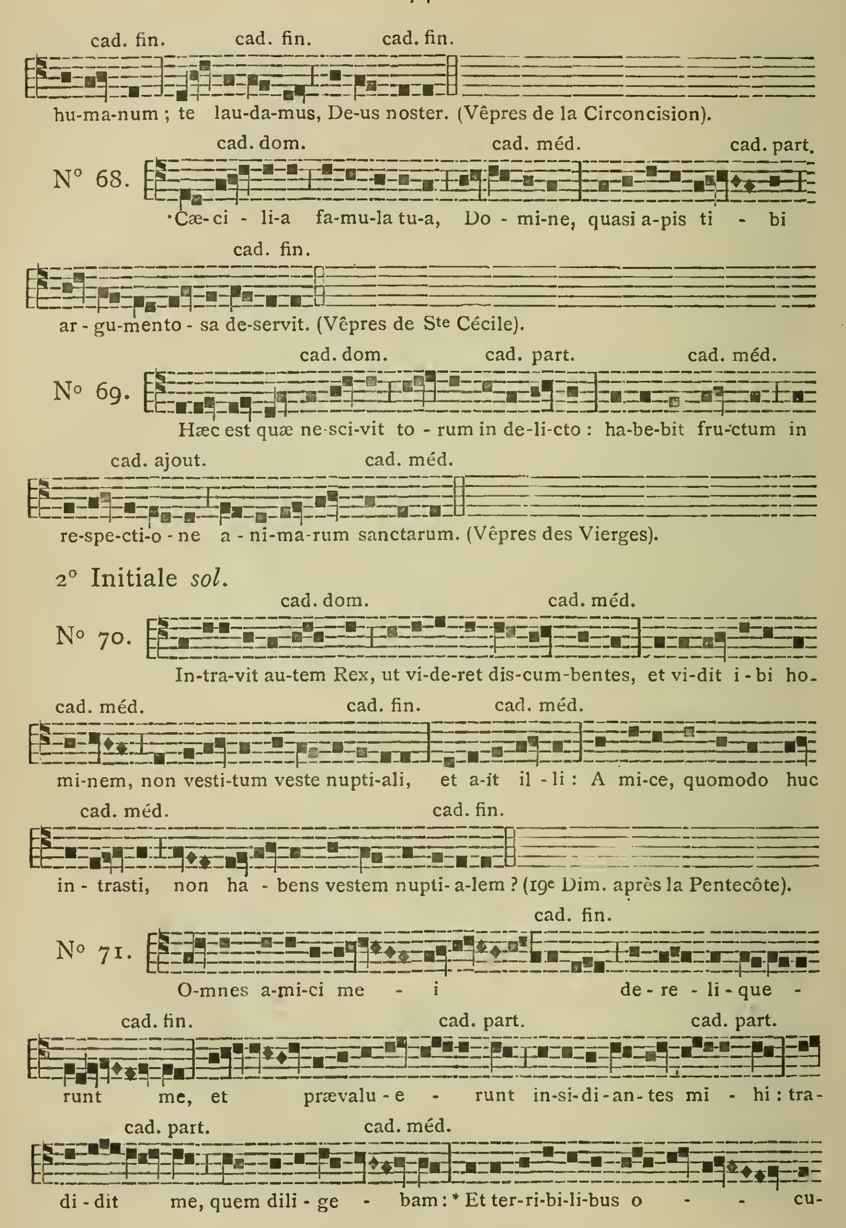




C. *Exemples :*

1° Initiale *mi :*

N° 67.


cad. fin. cad. fin. cad. fin.
hu-ma-num ; te lau-da-mus, De-us noster. (Vêpres de la Circoncision).
cad. dom. cad. méd. cad. part.
N° 68.
·Cæ-ci - li-a fa-mu-la tu-a, Do - mi-ne, quasi a-pis ti - bi
cad. fin.
ar - gu-mento - sa de-servit. (Vêpres de Ste Cécile).
cad. dom. cad. part. cad. méd.
N° 69.
Hæc est quæ ne-sci-vit to - rum in de-li-cto : ha-be-bit fru-ctum in
cad. ajout. cad. méd.
re-spe-cti-o - ne a - ni-ma-rum sanctarum. (Vêpres des Vierges).
2° Initiale sol.
cad. dom. cad. méd.
N° 70.
In-tra-vit au-tem Rex, ut vi-de-ret dis-cum-bentes, et vi-dit i - bi ho-
cad. méd. cad. fin. cad. méd.
mi-nem, non vesti-tum veste nupti-ali, et a-it il - li : A mi-ce, quomodo huc
cad. méd. cad. fin.
in - trasti, non ha - bens vestem nupti- a-lem ? (19e Dim. après la Pentecôte).
cad. fin.
N° 71.
O-mnes a-mi-ci me - i de - re - li - que -
cad. fin. cad. part. cad. part.
runt me, et prævalu - e - runt in-si-di - an- tes mi - hi : tra-
cad. part. cad. méd.
di - dit me, quem dili - ge - bam : * Et ter-ri-bi-li-bus o - - cu-

cad. fin. cad. ajout.

lis pla - ga cru-de - li per-cu - ti-en-tes, a - ce - to po-

cad. fin. cad. méd. cad. part.

tà - bant me. V. In-ter i - ni - quos pro-je-ce-runt me, et non pe-

cad. méd.

per-ce-runt a - - ni - mæ me - æ. * Et terri-bi-li-bus. (Off. Vendr. St).

cad. méd. cad. ajout.

N° 72. Pla-ce-bo Do-mi-no in regi - o - ne vi-vo-rum. (Office des défunts).

3° Initiale *ut* :

cad. méd. cad. ajout. cad. fin.

N° 73. Do-mi-ne, mi Rex, da mi-hi in di - sco ca-put Jo-an-nis Baptis-tæ. (Vêpres de la décollation de St-Jean).

Nous faisons suivre le magnifique offertoire de la Messe des Vierges, tel qu'il est noté dans les anciens manuscrits :



ARTICLE IV.

DU QUATRIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le quatrième mode, ou mode *Hypo-Phrygien*, est le mode *mi* plagal.

On l'appelle le mode doux (*blandus*), le mode harmonieux (*harmonicus*), le mode humble (*humilis*).

Aussi, ses chants sont-ils généralement humbles, (Ex. : *Sicut novellæ olivarum* des Vêpres du S[t] Sacrement), langoureux et plaintifs. (Ex. : *Quid faciam* du 8[e] Dimanche après la Pentecôte).

Il convient ainsi d'une manière spéciale à l'expression de la prière et de la componction.

La cause de ce caractère dans le quatrième mode, c'est que dans presque toutes ses mélodies, il développe ses modulations, pour ainsi dire uniquement, dans le voisinage de sa finale *mi*.

Il en suit d'une part, qu'il n'a généralement qu'une très faible portée. Il se plait dans les notes assez basses, et il revêt par là même un certain caractère de douce humilité (*humilis*, *blandus*).

D'autre part, la finale *mi*, autour de laquelle, il reste généralement, a au dessus d'elle la note *fa*, qui n'en est distante que d'un demi-ton. Et cette modulation sur le demi-ton *mi-fa*, ainsi fréquemment répétée, donne aux mélodies du mode *hypo-phrygien* un caractère quelque peu langoureux et plaintif.

Il faut cependant ajouter, que le quatrième mode ne garde ce caractère qu'aussi longtemps, qu'il reste dans les modulations finales. Quand il monte au contraire jusque dans ses notes élevées, il prend le caractère d'énergie, de vivacité et d'élan du troisième mode, son authentique correspondant. [1]

Ce fait se produit souvent dans le quatrième mode.

---

[1] Voir ce que nous avons fait remarquer, à la page 60 et s , à propos du deuxième mode.

Il dépasse en effet, dans beaucoup de ses mélodies, son échelle naturelle *si-si*, pour monter jusqu'à la note *ut* ; et d'autre part, il se mêle fréquemment à son mode authentique correspondant. De cette dernière cause nait souvent la difficulté de distinguer, si telle ou telle mélodie appartient au troisième ou au quatrième mode.

Le quatrième mode enfin présente bien souvent une assez grande irrégularité dans sa structure. C'est une des causes pour lesquelles, les chants de ce mode sont quelque fois assez difficiles.

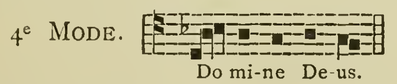
II. — ALTÉRATION DU SI.

Il faut dire du quatrième mode ce que nous avons dit du troisième son authentique correspondant. Le *si* naturel appartient aux notes constitutives du quatrième mode. Son échelle en effet est *si-mi*, *mi-si*.

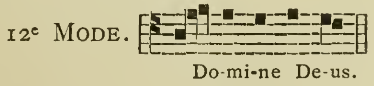
Le *si b* n'y sera donc guère en usage. On ne pourra l'y rencontrer que dans deux cas :

A. *Toujours*, quand le quatrième mode provient de la réduction du douzième.

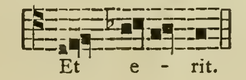
Alors le *b* devrait s'écrire à la clef ; mais ici encore s'applique la remarque, faite au second mode à la page 61 et ss. (Ex. le *Gloria* de la Messe du Temps Pascal).



Ce qui s'écrivait anciennement :

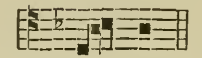


B. *Accidentellement*, quand c'est absolument nécessaire pour éviter le triton. Ex. le 6e Repons des matines du Samedi Saint :



Certains auteurs font ici remarquer, que l'emploi du *b*, dans le quatrième mode, fait en sorte que les modulations, où entre le *b*, appartiennent plutôt à un autre mode qu'au quatrième.

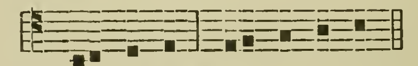
Ainsi la modulation :



qu'on rencontre au quatrième mode, est beaucoup plus propre au premier. ([1])

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme :*



Son échelle est donc *si-mi*, *mi-si*.

Il est très-rare que le quatrième mode descende jusqu'au *si* grave, terme de son échelle. Par contre, il monte fréquemment, au delà du *si* aigu, jusqu'au *ut*, de manière que sa gamme au lieu d'aller de *si* à *si*, s'étend presque toujours de *ut* à *ut*.

Il se mêle fréquemment au troisième.

B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *mi ;*

2° Sa *dominante* est *la ;*

3° Sa *médiane* est *sol ;*

4° Ses *initiales* peuvent être *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, voire même *la ;*

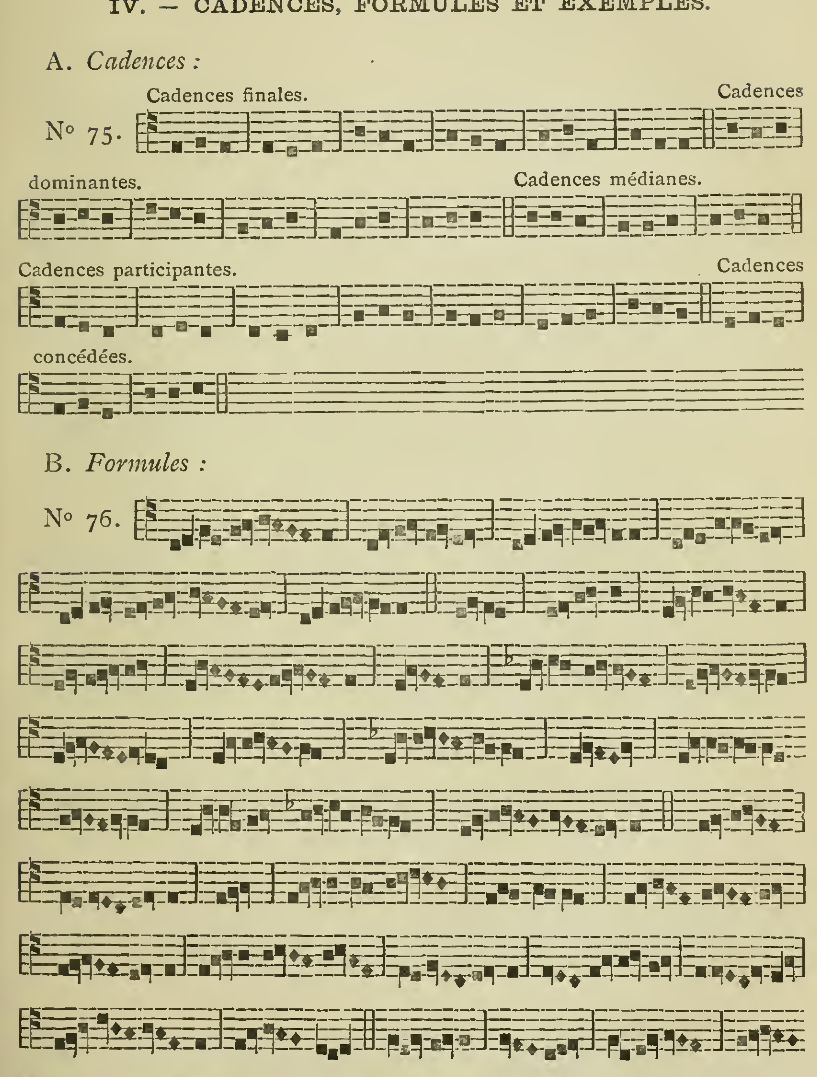
5° Sa *discrétive* est *mi ;*

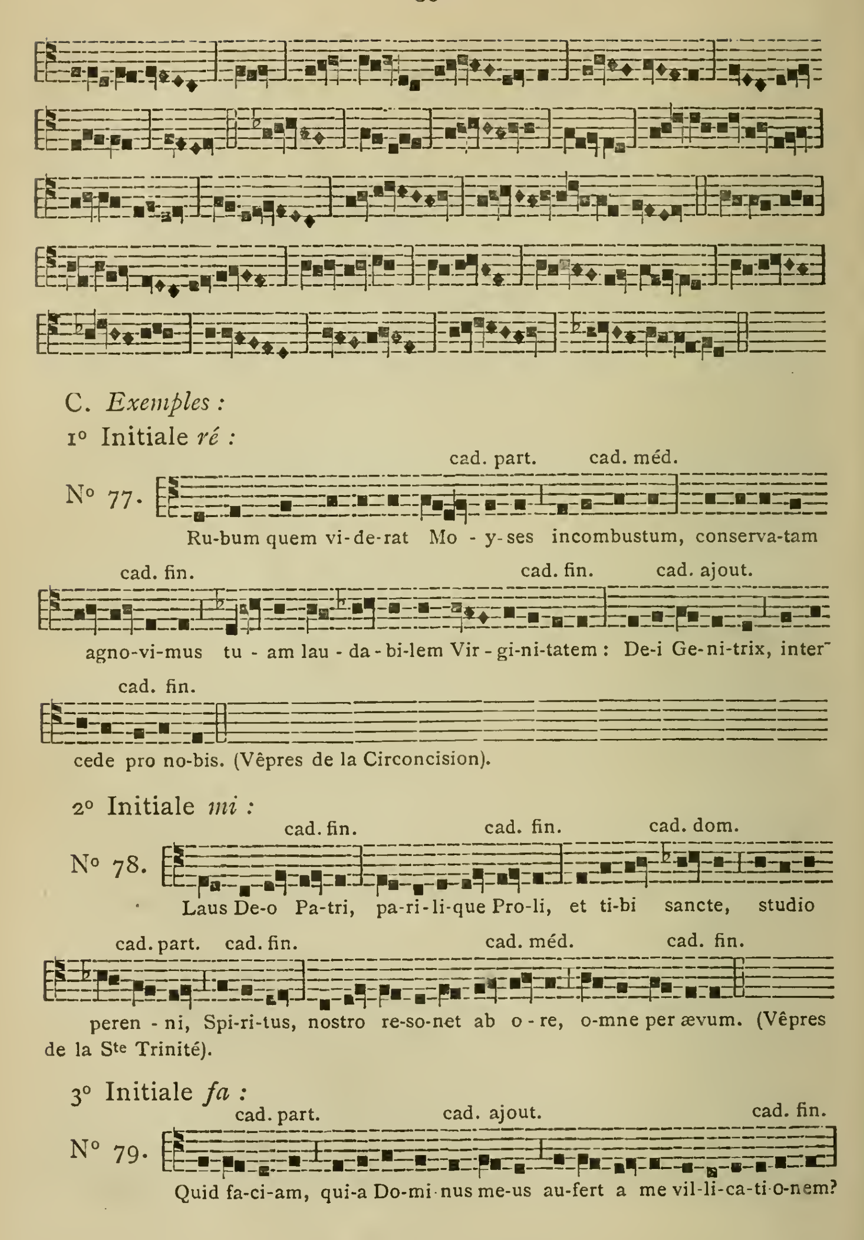
6° Ses *cadences* sont : *a*) *mi* comme *cadence finale ;*
b) *la* comme *cadence dominante ;*
c) *sol* comme *cadence médiane ;*
d) *ut* et *fa* comme *cadences participantes ;*
e) *ré* et *si* comme *cadences ajoutées ;*

7° Sa *répercussion* est *mi-la*.

([1]) Dans certaines éditions, le *si* du quatrième mode est bémolisé, pour ainsi dire à chaque fois, que la mélodie ne monte que jusqu'au *si*.

IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.



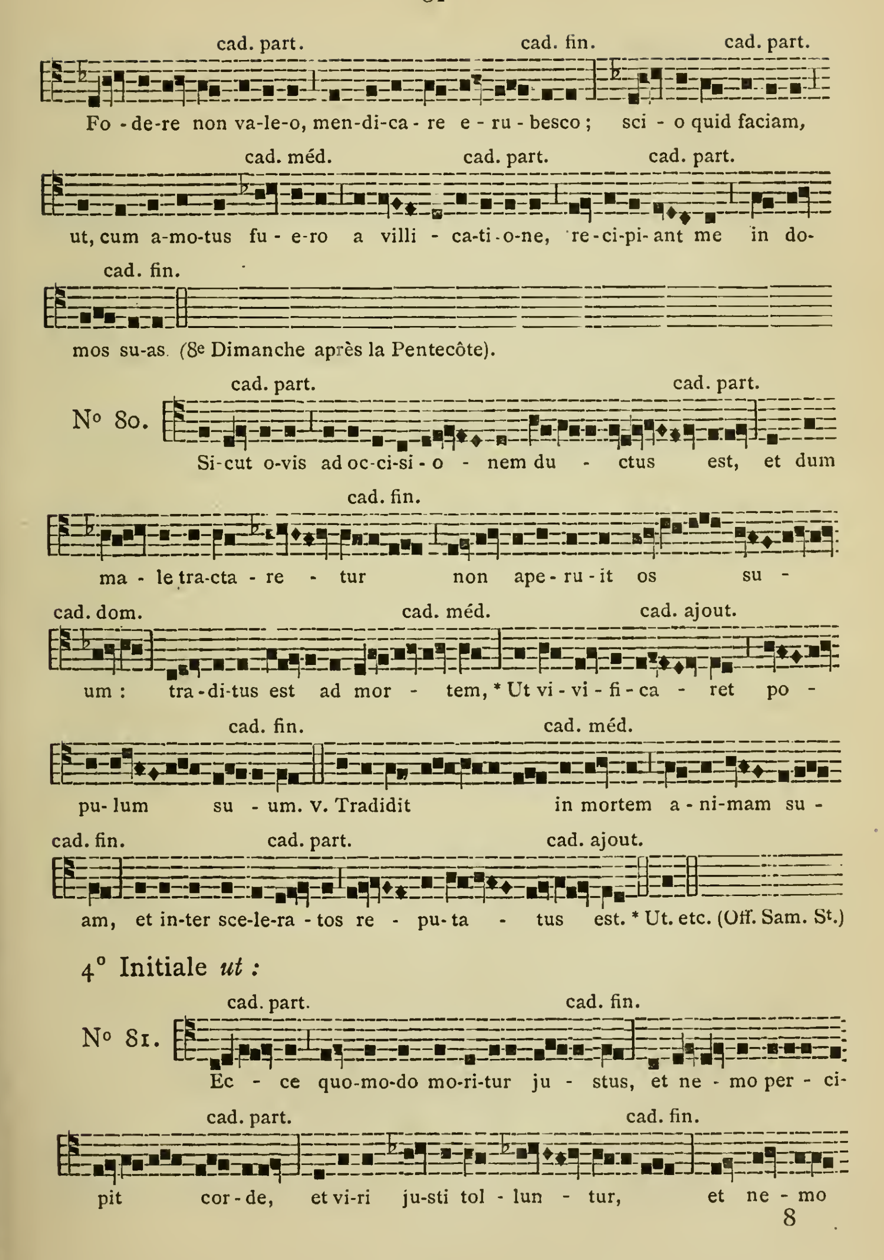


C. *Exemples :*

1° Initiale *ré :*

2° Initiale *mi :*

3° Initiale *fa :*



4° Initiale *ut :*

cad. dom. cad. fin.

con - si - de-rat: a fa-ci-e ini-qui - ta - tis su-bla -

cad. ajout..

tus est ju - stus: * Et e - rit in pa - ce me-mo-ri-a e -

cad. fin. cad. fin. cad. méd.

jus. V. Tanquam a-gnus co-ram tondente se obmu- tu-it, et non ape-

cad. fin.

ru- it os su - um: de an-gu-sti-a et de ju-di-ci-o su-bla - tus

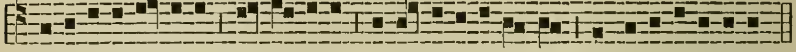
cad. ajout.

est. * Et e - rit. Ec - ce. (Office du Samedi St).

Remarque. Il nous faut dire un mot d'une mélodie, très-souvent usitée, que l'antiphonaire nous donne comme étant du quatrième mode, et qui, à cause d'une particularité toute spéciale, est assez souvent mal écrite. C'est la mélodie, que nous présentent entr'autres les antiennes *Lœva ejus* et *Speciosa* des Vêpres de la Ste Vierge.

Cette mélodie n'appartient pas au quatrième mode, mais à un mode perdu, usité par les anciens, ou tout au moins à un mode spécial.

Aussi les anciens manuscrits, ainsi que les éditions de Rheims-Cambrai et de Dom Pothier écrivent-ils cette mélodie à l'échelle de *la*, et non pas à l'échelle de *mi :*



Spe-ci-o-sa fa-cta est, et su-a-vis in de-li-ci-is tu-is, Sancta De-i Genitrix.

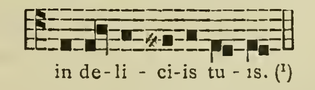
Voilà la mélodie telle que la tradition orale constante l'a transmise aux anciens. Elle ne cadre pas avec leur théorie des quatorze

modes. Elle a la finale du 9e et 10e; mais alors que le 9e a pour dominante *mi*, et le 10e pour dominante *ut*, cette mélodie a pour dominante *ré*. Malgré cela, les anciens se sont bien gardés de la changer. Ils l'ont laissée et écrite telle qu'elle se présentait.

Cette cantilène cependant, avec finale *la* et dominante *ré*, se trouvait trop haut sur l'échelle de la voix humaine, pour pouvoir être chantée par toutes les voix. Il fallait donc la transposer. Or, comme on le fait ordinairement, on l'a transposée de façon à faire correspondre la dominante avec la mèse ordinaire de la voix humaine, c'est-à-dire qu'on a transposé la dominante *ré* jusqu'à la note *la*. Par cette transposition, la dominante de la cantilène devenait *la* et la finale devenait *mi*. Or *mi* et *la* sont précisément les finale et dominante du quatriéme mode. La cantilène ressemblait donc aux productions de ce mode. Et l'usage s'est établi de l'écrire à l'échelle et sous la dénomination du quatrième mode.

La ressemblance cependant n'était pas parfaite. En effet, l'échelle de la cantilene : *la si ut ré mi fa sol la*, a le premier demi-ton entre la deuxième et la troisième note ; tandis que l'échelle : *mi fa sol la si ut ré mi*, qui est celle du quatrième mode, a le premier demi-ton entre la première note et la deuxième. Or deux échelles ne sont identiques que quand les deux demi-tons se trouvent à la même place dans les deux échelles. (Voir page 27). Il fallait donc, que dans la nouvelle gamme ou échelle, le premier demi-ton passât entre la deuxième note et la troisième. Or cela s'obtient en élevant le *fa* d'un demi-ton, c'est-à-dire en diézant le *fa*.

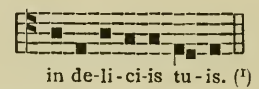
C'est ce que l'on a fait, et c'est là la raison du *fa* dièze, que nous présente cette mélodie dans nos anciens antiphonaires.



(1) Voir notre ancien *Vesperale*, édition de l'abbé Tanghe.

Ce *fa* dièze a donc parfaitement sa raison d'être. Il faut absolument qu'il y soit, si l'on veut écrire la mélodie à l'échelle de *mi*.

Malheureusement, des réformateurs ont cru devoir appliquer la règle, qui bannit le dièze du plain-chant. Ils ne savaient peut-être pas que le *fa* dièze, dont il s'agit ici, s'y trouve uniquement, parce que la cantilène a été transposée. Et ignorant ce fait, ils ont effacé le dièze. Mais alors le *fa* naturel heurtait trop violemment leur oreille, et pour couper court à toute difficulté, ils ont supprimé enfin non seulement le dièze, mais la note *fa* elle-même ; et ils ont écrit :



Qui leur a donné le droit de changer les cantilènes liturgiques ?

ARTICLE V.

DU CINQUIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le cinquième mode, ou mode *Lydien*, est le mode *fa* authentique.

Ce mode a, comme notes essentielles, les trois notes *fa-la-ut*. Il s'élance fréquemment, comme par bonds et avec vivacité, de l'une à l'autre de ces notes. Ce mouvement est rapide, mais les intervalles *fa-la-ut* sont agréables à entendre et faciles à chanter. Par là, les mélodies du cinquième mode sont ouvertes, claires, brillantes et joyeuses. Aussi a-t-on donné au cinquième mode les dénominations de mode joyeux (*lætus*), délectable (*delectabilis*) jubilant (*jubilans*).

Il convient spécialement aux chants qui expriment la grande joie, la jubilation, la vive allégresse et l'enthousiasme.

(1) Voir notre *Vesperale* actuel.

Le cinquième mode a été assez rarement employé par les auteurs les plus anciens. La plupart de ses mélodies sont relativement récentes.

II. — ALTÉRATION DU SI.

Le cinquième mode est le mode *fa*. Il en suit que la note *fa*, comme tonique et finale, se fera fréquemment entendre dans les chants du mode Lydien.

Que faudra-t-il faire de la note *si* ?

La tonique *fa* ne résonne-t-elle pas continuellement, ne domine-t-elle pas, dans les mélodies du mode Lydien ; et partant le *si* naturel ne produira-t-il pas à chaque fois la relation de *fa-si*, c'est-à-dire la résonnance tritonique ou diabolique bannie du plain-chant ? Et n'en suit-il pas que le *si* du cinquième mode doit toujours être altéré par le bémol ?

Il en est qui l'ont prétendu, et qui, partant, étaient d'avis qu'il fallait écrire un *b* à la clef pour toutes les productions du mode Lydien.

D'autres ne sont pas allés aussi loin ; ils admettent que le *si* ne doit pas être bémolisé à chaque fois ; mais les règles qu'ils donnent font en sorte que la note *si* restera bien rarement au naturel.

C'est là une des raisons, pour lesquelles, on a introduit, surtout dans le mode *fa*, l'emploi abusif et beaucoup trop fréquent du *b*. ([1])

L'opinion de ces auteurs est erronée.

D'abord, le mode *fa*, aussi bien que tous les autres, doit rester dans le genre purement diatonique. Or, à part le cas de transposition ou réduction, le genre diatonique n'admet que le *b* accidentel.

D'ailleurs, le motif, sur lequel se fondent ces auteurs, n'est pas tout-à-fait vrai.

([1]) Un autre motif, non avoué, ne serait-il pas, qu'en bémolisant le *si* du cinquième mode, la gamme devient, quant au placement des demi-tons, exactement semblable à la gamme majeure de la musique moderne, et que certains auteurs n'aiment pas fort la tonalité ou modalité plain-chantale ?

Certes le *fa* est la tonique. Par conséquent il résonnera fréquemment, il dominera quelque peu dans les chants du cinquième mode. Mais il n'y dominera pas seul. Il y a encore en effet une autre note, qui lui disputera la prédominance, et qui même dominera au dessus de lui. Cette note s'appelle, précisément pour ce motif, la dominante. Or dans le mode Lydien, la dominante c'est le *ut*. Et s'il est vrai de dire que le *fa* exige le *si* altéré, il n'est pas moins vrai que le *ut* exige le *si* au naturel. (Voir p. 50).

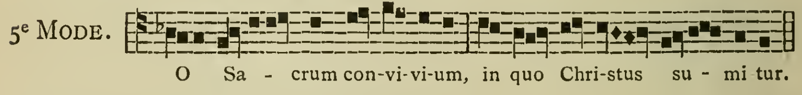
Il en suit qu'il s'établira une lutte entre le *ut* et le *fa* ; et le *si* restera *si* naturel ou deviendra *si* bémol, d'après que l'un ou l'autre l'emportera. Et puisque au cinquième mode la dominante *ut* prédomine sur la tonique *fa*, il en suit que le *si* restera au naturel plus souvent qu'il ne sera bémolisé.

Cela posé, quand donc le *si* doit-il être bémolisé au cinquième mode?

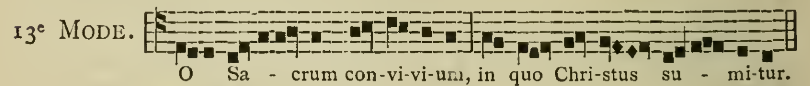
A. *Toujours*, quand le cinquième mode n'est que la réduction du treizième. Alors le *b* s'écrit à la clef.

Ce cas est assez fréquent, beaucoup de mélodies ayant été composées dans le treizième mode. (Par exemple : le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* de la messe *de Beata*, le *O Sacrum convivium* etc. etc.)

Ainsi le *O Sacrum convivium* s'écrit aujourd'hui :



Ce qui s'écrivait anciennement : (1)



B. *Accidentellement :* Quand le *si* est en relation de *fa*, et seulement alors.

Or dans le cinquième mode, le *si* sera en relation de *fa* pour ainsi dire à chaque fois que le *ut* ne prédominera pas dans la formule mélodique. Dans ce cas, le *si* doit être bémolisé ; il doit rester au naturel dans le cas contraire.

---

(1) Mais à une octave plus haut.

Mr Janssen donne les trois règles suivantes ; mais elles doivent être comprises d'après la règle que nous venons d'établir :

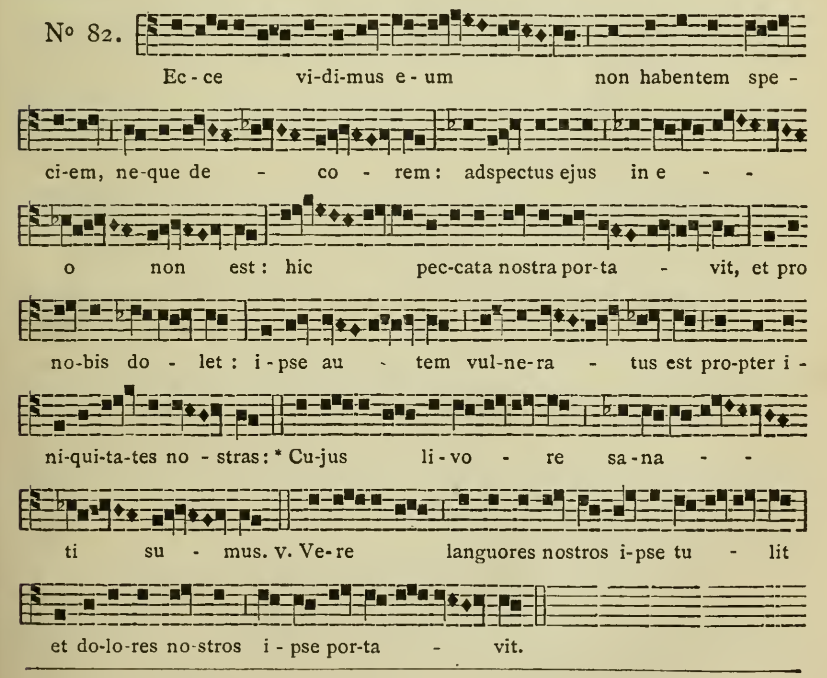
1° Le *si* n'est pas en relation de *fa*, et partant doit rester naturel, dans les formules ascendantes ([1]).

2° Le *si* n'est pas en relation de *fa*, quand, dans les formules descendantes, la mélodie commence au *mi*, *ré* ou *ut*, et ne descend que jusqu'au *la*.

3° Le *si* est en relation de *fa*, quand, dans les formules descendantes, la mélodie descend jusqu'au *fa*. Ce qui arrivera souvent, vu que le *fa* est la finale.

Le troisième répons des matines du Jeudi Saint nous fournit un exemple de tous les cas, où le *si* doit rester naturel ou être altéré.

N° 82.

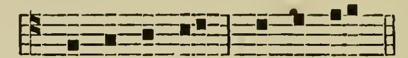


([1]) Bien entendu si la formule monte jusqu'au *ut*, ou si la formule est dominée par la note *ut*.

Sauf le *b* du mot *dolet*, on voit clairement dans cette mélodie, que le *si* n'a été bémolisé que là, où le *fa* prédominait sur le *ut*.

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme*.



Son échelle est donc *fa-ut, ut-fa*.

Le cinquième mode descend quelquefois jusqu'au *mi* en bas. (Ex. : le *Amen* des antiennes).

Il monte quelquefois mais rarement jusqu'au *sol* en haut.

Quand il descend plus bas que le *mi*, il se mêle au sixième mode, son plagal correspondant.

Il y en a un exemple au chant de la passion. Le chant du sous-diacre se fait dans la quarte supérieure ; le chant du diacre dans la quinte commune; et le chant du prêtre dans la quarte inférieure.

B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *fa*.

2° Sa *dominante* est *ut*.

3° Sa *médiane* est *la*.

4° Ses *initiales* sont *fa*, *la*, *ut*.

5° Sa *discrétive* est *ut*.

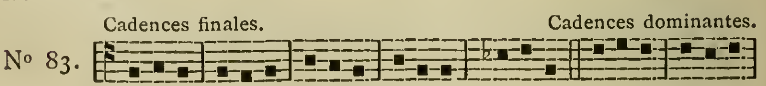
6° Ses *cadences* sont : *a*) *fa* comme *cadence finale ;*
b) *ut* comme *cadence dominante ;*
c) *la* comme *cadence médiane* ;
d) *sol* comme *cadence participante ;*
e) *si*, *ré*, *mi* comme *cadences ajoutées*.

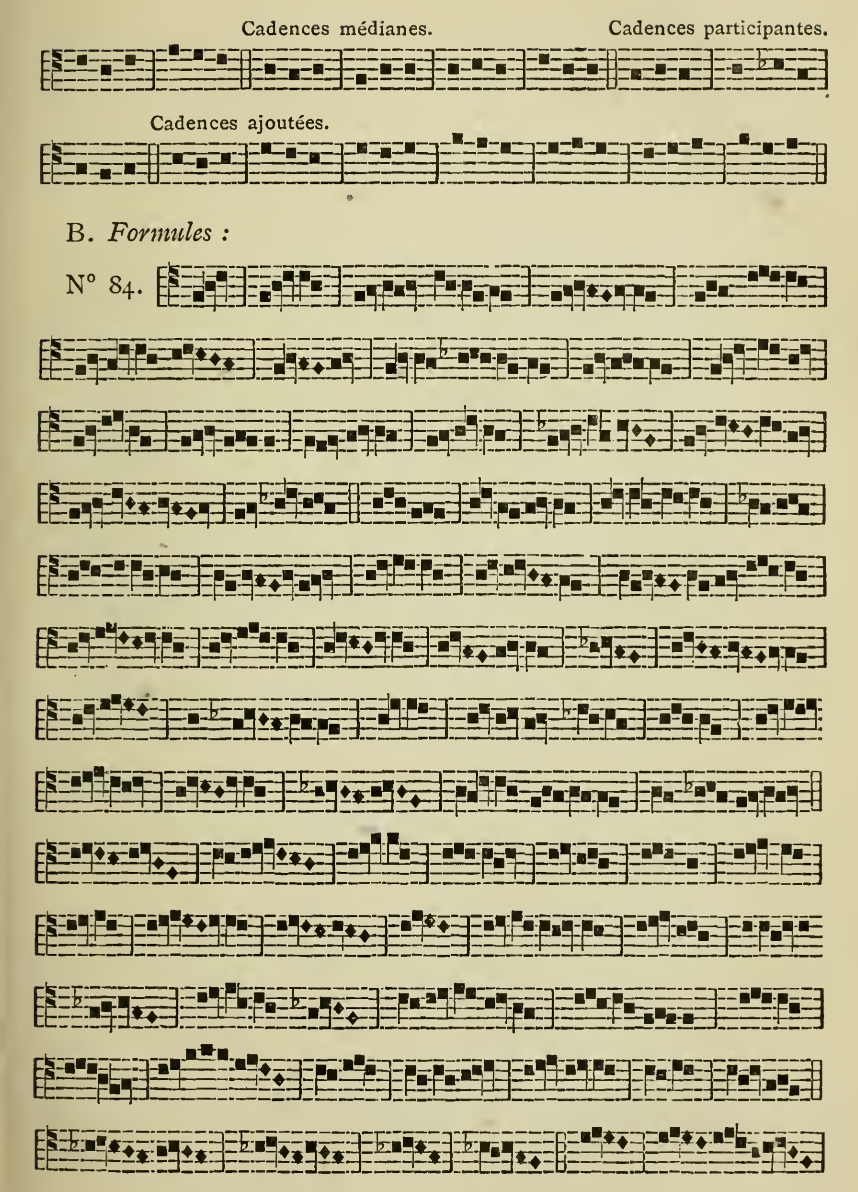
7° Sa *répercussion* est *fa-ut*.

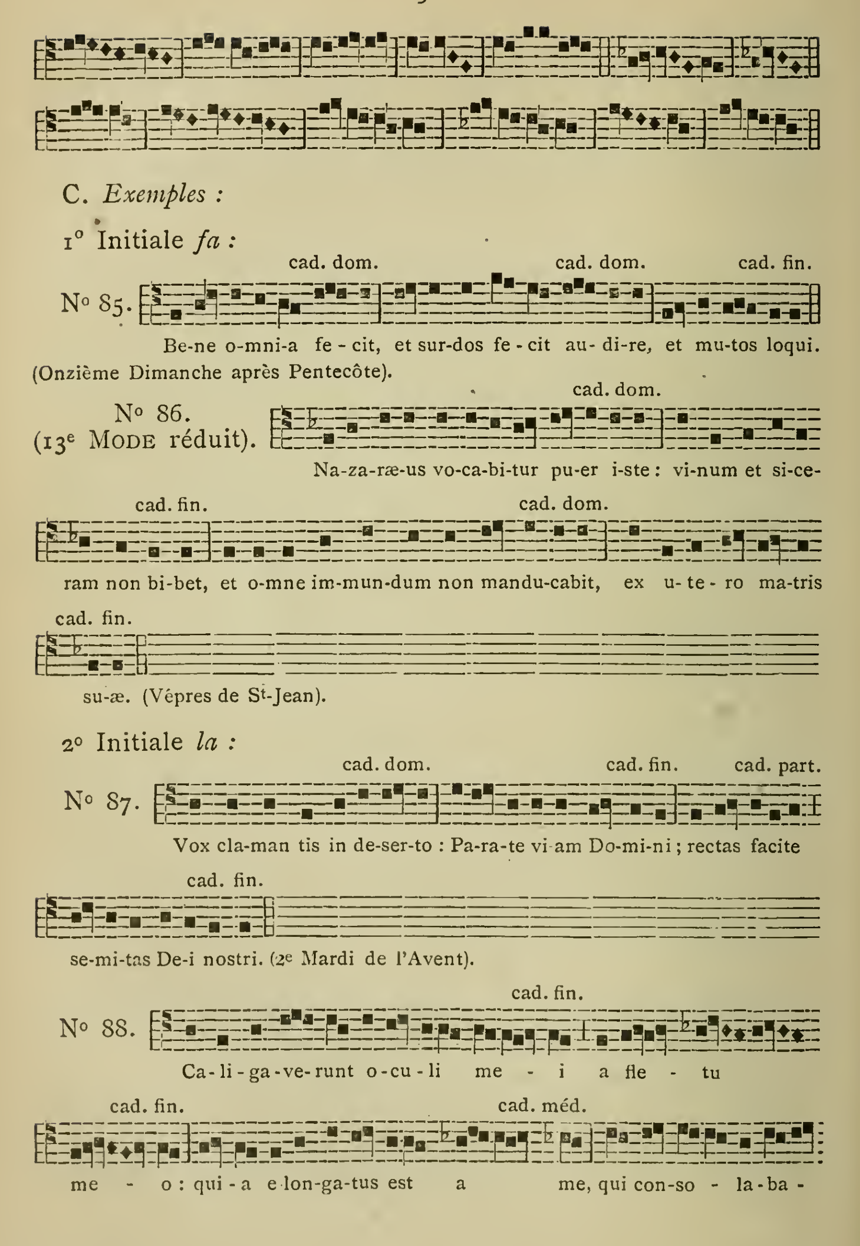
IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.

A. *Cadences :*

N° 83.




Cadences médianes.
Cadences participantes.
Cadences ajoutées.
B. *Formules :*
N° 84.


C. Exemples :
1° Initiale fa :
cad. dom.
cad. dom.
cad. fin.
N° 85.
Be-ne o-mni-a fe - cit, et sur-dos fe - cit au- di-re, et mu-tos loqui.
(Onzième Dimanche après Pentecôte).
cad. dom.
N° 86.
(13e Mode réduit).
Na-za-ræ-us vo-ca-bi-tur pu-er i-ste : vi-num et si-ce-
cad. fin.
cad. dom.
ram non bi-bet, et o-mne im-mun-dum non mandu-cabit, ex u- te - ro ma-tris
cad. fin.
su-æ. (Vêpres de St-Jean).
2° Initiale la :
cad. dom.
cad. fin.
cad. part.
N° 87.
Vox cla-man tis in de-ser-to : Pa-ra-te vi-am Do-mi-ni ; rectas facite
cad. fin.
se-mi-tas De-i nostri. (2e Mardi de l'Avent).
cad. fin.
N° 88.
Ca- li - ga - ve- runt o - cu - li me - i a fle - tu
cad. fin.
cad. méd.
me - o : qui - a e lon-ga-tus est a me, qui con-so - la - ba -


cad. méd.
cad. fin.
tur me. Vi-de-te, o-mnes po - - pu-li, * Si est do - lor si -
cad. part.
cad. fin.
cad. dom.
mi-lis si - cut do-lor me - us. V. O Vos ŏ-mnes,
cad. dom.
cad. méd.
qui transi-tis per vi - am, at-tendi-te et vi-de - - te. * Si est. etc.
Ca-li-ga-ve - runt. etc. (Office du Vendredi Saint).
cad. dom.
N° 89.
Je-ru-sa-lem, sur - ge, et e - xu-e te ve - sti-bus ju
cad. fin.
cad. part.
cun - di - ta - tis: in-du-e-re ci-ne-re, et ci - li -
cad. méd.
cad. part.
ci - - o, * Qui-a in te oc-ci - sus est Sal-va - tor
cad. fin.
cad. dom.
I - sraël. V. De-duc quasi torrentem la-crymas per di - em et no -
cad. dom.
cad. méd.
ctem, et non taceat pupilla o - cu - li tu - i * Qui-a. etc.(Off. Sam.St)
3° Initiale ut :
cad. fin.
cad. dom.
N° 90.
Ec-ce Do-mi-nus ve-ni-et, et o-mnes sancti e-jus cum e - o ; et erit


cad. méd.
cad. fin.
in di-e il-la lux magna. Al-le-lu-ia. (1er Dim. de l'Avent).
cad. méd.
cad. part.
N° 91.
Plange qua-si vir-go - - -, plebs me - a :
cad. part.
u-lu-la - te pasto - res in ci-ne-re et ci-li - -
cad. ajout.
cad. part.
ci - o. * Qui-a ve-nit di-es Do-mini ma - gna et a-ma - -
cad. fin.
cad. dom.
- - ra val - de. V. Accingi-te vos, sacerdotes, et plangite
cad. dom.
cad. méd.
mi-ni-stri al-ta - ris, aspergite vos ci - - ne-re. Quia. etc.
Plange. etc. (Office Samedi-Saint).
cad. dom.
N° 92.
Re-ges Thar-sis et in - su - læ mu - -
cad. fin.
cad. fin.
ne - ra of - fe - rent : Re-ges A - ra - bum et Saba
cad. fin.
cad. méd.
do - na ad - du - cent : et a-do-ra - bunt



(Offertoire de l'Epiphanie).

ARTICLE VI.

DU SIXIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le sixième mode, plagal du cinquième, s'appelle le mode *fa* plagal, et anciennement le mode *hypo-lydien*.

Il est connu sous les noms de mode dévot (*devotus*), pieux (*pius*), suave (*suavis*). Adam de Fulda nous dit : *Da sextum pietate probatis;* Donnez le sixième mode aux âmes d'une piété éprouvée.

De fait, ses mélodies revêtent un caractère de suavité, de douceur et de modestie, qui rend le sixième mode très propre à exprimer les sentiments de tendre piété, d'affectueuse commisération, et d'onctueuse prière.

On peut indiquer deux causes de ce fait.

D'abord, le mode hypo-lydien affectionne spécialement sa quarte inférieure : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*. Il y reste bien souvent, et quand il en sort, il a hâte d'y revenir.

D'autre part, il évite les saillies animées du cinquiéme mode, et se contente généralement de procéder par degrés conjoints.

C'est là, la double cause, qui donne au mode hypo-lydien son air doux et modeste.

Il faut cependant remarquer, que le sixième mode, de même que le deuxième et le quatrième, s'élève quelquefois résolument

jusque dans les notes les plus élevées de la quinte, et alors il participe au caractère du cinquième mode, son authentique correspondant.

II. — ALTÉRATION DU SI.

Le sixième mode, plagal du cinquième, a comme celui-ci la note *fa* comme finale et tonique.

Il faut donc, quant à l'altération du *si*, dire du sixième mode ce que nous avons dit du cinquième.

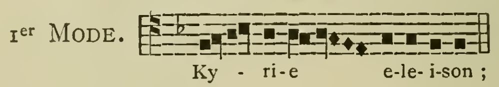
Par conséquent :

Le *si* du sixième mode sera bémolisé :

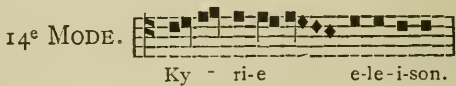
A. *Toujours*, quand le sixième mode n'est que la réduction du quatorzième. Alors le *b* doit s'écrire à la clef.

Plusieurs chants ont été composés dans le quatorzième mode. (Exemples : *O quam suavis est, Ave Regina, l'Introït de la messe des défunts*).

Ainsi le *Kyrie* de la messe de *Requiem* s'écrit actuellement :



mais s'écrivait anciennement :



B. *Accidentellement*, quand il faut éviter la relation avec le *fa*. Il faut appliquer proportionnellement les mêmes règles qu'au cinquième mode ([1]).

([1]) Remarquons ici que les cas, dans lesquels le *si* du mode hypo-lydien doit rester naturel, sont assez rares.

Nous avons vu en effet que dans le mode *fa* (voir pages 85 à 87) le *si* doit être bémolisé ou rester naturel, d'après que la formule musicale sera dominée par le *fa* ou par le *ut*.

Or en général le mode *fa plagal*, c'est-à-dire le sixième mode, monte rarement jusqu'à la corde *ut*. La note *ut* s'y fait très peu entendre. Par contre, le *fa* résonne presque continuellement. Et par conséquent le *si* devra pour ainsi dire toujours être bémolisé.

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme*.



Son échelle est donc *ut-fa*, *fa-ut*.

C'est, quant à la position des demi-tons, l'échelle majeure de la musique moderne.

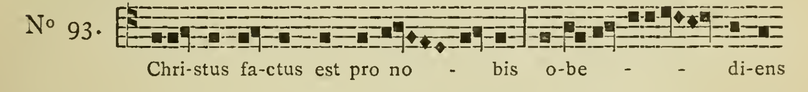
Nous disons : *quant à la position des demi-tons*, car ces deux échelles ne se ressemblent pas sous d'autres rapports. Qu'il suffise de noter que l'échelle majeure musicale a ici pour tonique et finale *ut*, tandis que l'échelle du sixième mode, quoique commençant par *ut*, a pour tonique et finale *fa*.

Le sixième mode descend très-rarement jusqu'au *si* en dessous de son échelle. Par contre il monte assez souvent jusqu'au *ré* supérieur.

Quand il monte plus haut encore, il se mêle au cinquième mode, son authentique correspondant.

Exemple :

N° 93.

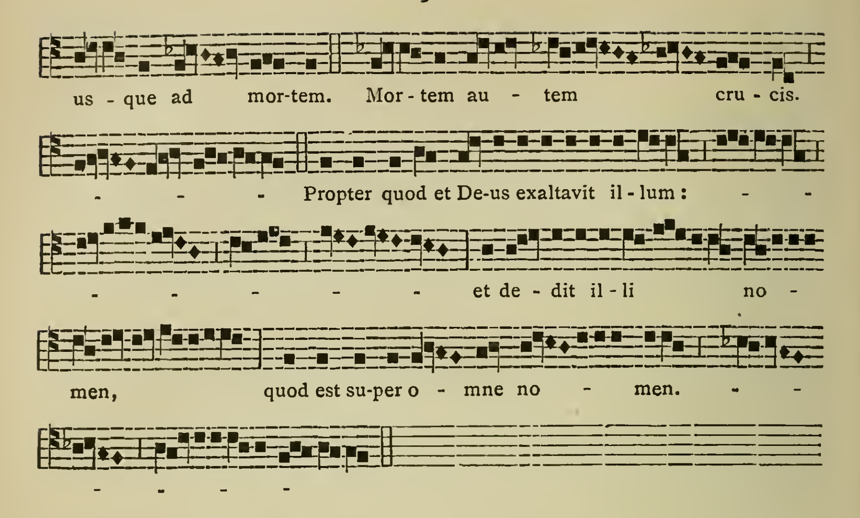


Aussi est-il beaucoup de mélodies du sixième mode, où les *si b* sont en beaucoup plus grand nomhre que les *si naturels*. On pourrait même en trouver, où la mélodie ne monte pas même une fois jusqu'au *ut*, et où par conséquent tous les *si* sont bémolisés. On aurait cependant tort d'écrire dans ce cas le *b* à la clef.

Ajoutons que le sixième mode a été relativement très peu employé. Le quatorzième au contraire l'a été fréquemment. Or dans nos livres, le quatorzième mode est écrit avec réduction à l'échelle du sixième, ce qui nécessite un *b* continuel à la clef.

On comprend par là, comment dans nos livres le *si b* semble être la règle dans le sixième mode et le *si* naturel l'exception.

On pourrait remarquer encore que les modulations, où le *ut* est fréquemment employé, et où partant le *si* reste naturel, ressemblent fort aux formules du cinquième mode ; et même qu'il se manifeste alors, dans la mélodie, une tendance à sortir de l'échelle du sixième mode, pour entrer dans celle du cinquième, l'authentique correspondant.



B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *fa*.

2° Sa *dominante* est *la*.

3° Sa *médiane* est *ré*.

4° Ses *initiales* sont *ut, ré, fa, la*.

5° Sa *discrétive* est *la*.

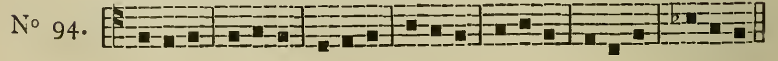
6° Ses *cadences* sont : *a*) *fa* comme *cadence finalc ;*
b) *la* comme *cadence dominante ;*
c) *ré* comme *cadence médiane ;*
d) *ut* comme *cadence participante ;*
e) *sol* comme *cadence ajoutée ;*

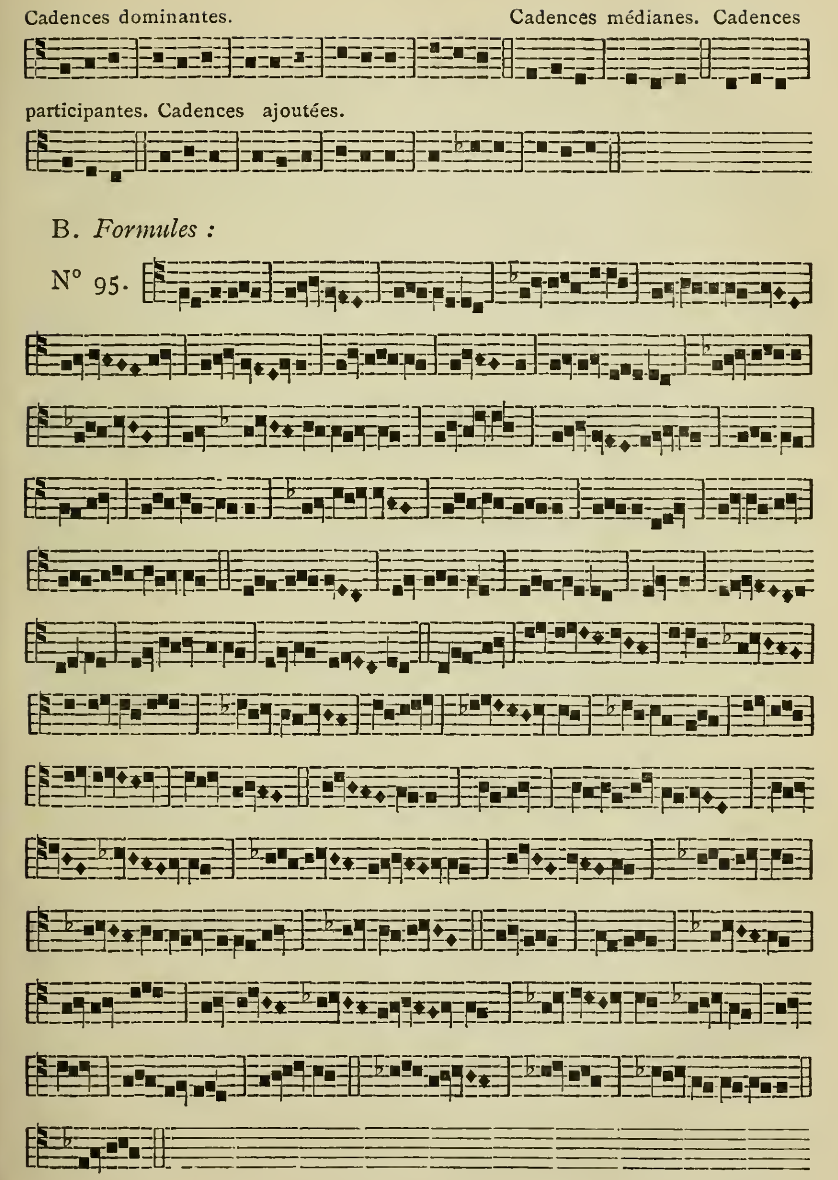
7° Sa répercussion est *fa-la*.

IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.

A. *Cadences :*

Cadences finales.

N° 94. 


Cadences dominantes.
Cadences médianes.
Cadences participantes.
Cadences ajoutées.
B. Formules :
N° 95.

C. *Exemples :*

1° Initiale *ut* : (Très-rare).

2° Initiale *ré* : (Très-rare).

3° Initiale *fa* : (Presque toujours).

D. *Exemples du* 14e *mode, réduit au* 6e.

1° Initiale *ut* (Ceci est rare).

cad. part.

N° 99.

Tra-di-de-runt me in ma-nus im-pi-o - rum, et in-ter

cad fin. cad. fin.

i-ni - quos pro-je - ce - runt me, et non pe - per- ce - runt

cad. fin. cad part.

a - nimæ me - æ : congre - ga - ti sunt adversum me for - tes.* Et si-cut

cad. méd. cad. fin.

gi - gan-tes ste - te - runt con-tra me. V. A-li - e-

cad. fin.

ni in-sur - re-xe - runt ad-ver - sum - me, et for-tes quæ-si - e- runt a-

cad fin.

ni-mam me - am. * Et - si - cut. (Office du Vendredi St.)

2° Initiale *ré* : (Très rare).

cad fin.

N° 100.

Ne re-cor-de - ris pec-ca-ta me - a, Do - mi ne. (Office [des morts.)

3° Initiale *fa* : (Presque toujours).

cad. fin. cad. ajout.

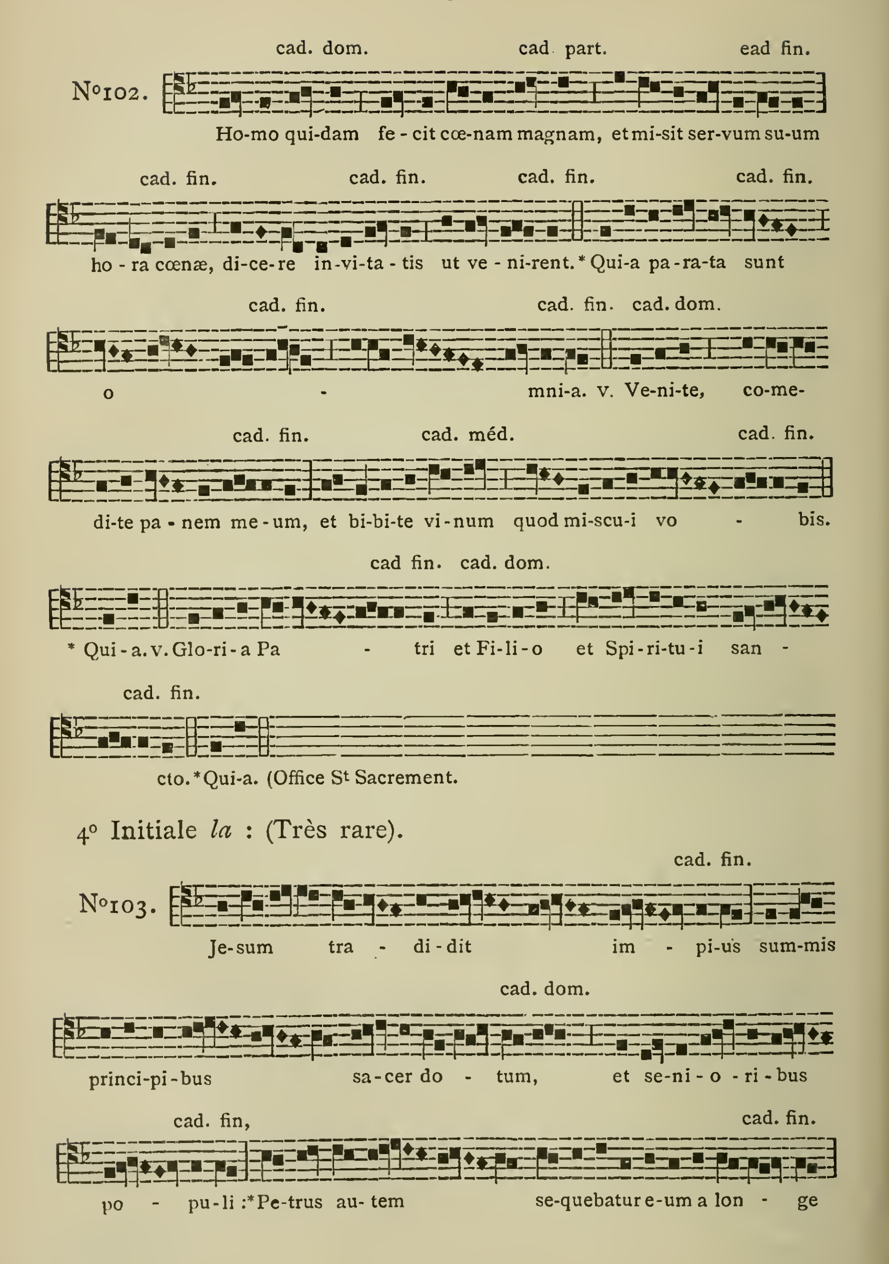
N° 101.

O quam glo-ri-o-sum est regnum, in quo cum Christo gau-dent

cad fin. cad. ajout. cad. part. cad. fin.

om-nes sancti, a - mic -ti sto-lis al - bis, se-quuntur ag-num, quocum-que i - e - rit. [Vêpres de la Toussaint].





4° Initiale *la* : (Très rare).



ARTICLE VII.

DU SEPTIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le septième mode, ou mode *Mixo-Lydien*, est le mode *sol* authentique.

Dans le système qui n'admet que huit modes, le septième est le plus élevé.

On l'appelle le mode angélique (*angelicus*), et Adam de Fulda le décrit comme étant le chant propre à la jeunesse (*septimus est juvenum*).

Ses mélodies nous présentent en général un chant élevé, hardi, joyeux et plein de fraîcheur juvénile. Aussi expriment-elles souvent les sentiments grands et élevés, le sublime, la joie, la jubilation, la majesté.

Quelquefois cependant aussi, elles dénotent une douleur profonde et exhalent des plaintes amères.

La cause de tout cela se trouve dans la constitution de la gamme du septième mode.

Cette gamme d'une part est située dans les notes élevées.

D'autre part elle nous présente la tonique *sol*. Or le chant partant de cette tonique s'avance vers le *si ;* mais cette note vibrante et mobile semble appeler une autre note à son secours, et elle pousse vivement le chant jusqu'au *ré*, soit directement, soit en passant légèrement et rapidement par le *ut*. Cette action du *si* produit généralement dans le septième mode un mouvement rapide, léger, vif, gracieux, et plein de jeunesse. Ajoutez que, par là même, le septième mode aime les degrés disjoints, et se jette souvent avec entrain jusqu'aux parties extrêmes de son échelle.

II. — ALTÉRATION DU SI.

Le septième mode ne veut presque jamais le *si b*. Certains auteurs en donnent comme motif que si on bémolisait le *si* du septième mode, l'échelle de ce mode deviendrait tout-à-fait semblable à celle du premier.

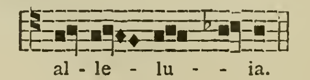
Nous ne croyons pas que ce soit là le vrai motif, et tout au moins ce n'est pas le seul.

Il nous semble que le *si* naturel est essentiel au septième mode. C'est le *si* naturel, nous semble-t-il, qui donne précisément au septième mode son caractère de fraîcheur et de jeunesse. Le *si* naturel appelle le mouvement rapide, comme nous venons de l'expliquer ; et il est tellement propre aux formules *sol-la-si*, *sol-si-ré*, si fréquentes dans le septième mode, que ces formules ne se comprendraient pas avec le *si b*. Tout au moins changeraient-elles entièrement de caractère.

Il pourrait cependant se faire, mais bien rarement, que le septième mode, descendant en dessous de son échelle jusqu'au *fa*, le *si* ait besoin d'être bémolisé.

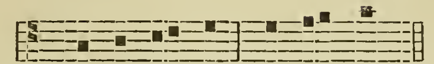
Le *si* du septième mode ne sera donc bémolisé que quand il est impossible d'éviter autrement le triton. Mais alors le septiéme mode perdra son caractère propre et deviendra mode mixte.

Exemple : Le cinquième répons des matines de l'Epiphanie contient l'*Alleluia* suivant :



III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme*.



Son échelle est donc *sol-ré, ré-sol*.

Le septième mode monte rarement jusqu'au *sol* supérieur à cause de la corruption que certains compositeurs lui ont fait subir. Par cette corruption ils ont supprimé presque partout le *sol* supérieur. Cependant on trouve quelques mélodies qui montent jusqu'au *sol* et même qui vont jusqu'au *la*.

Le septième mode descend assez souvent au dessous de son échelle jusqu'au *fa*.

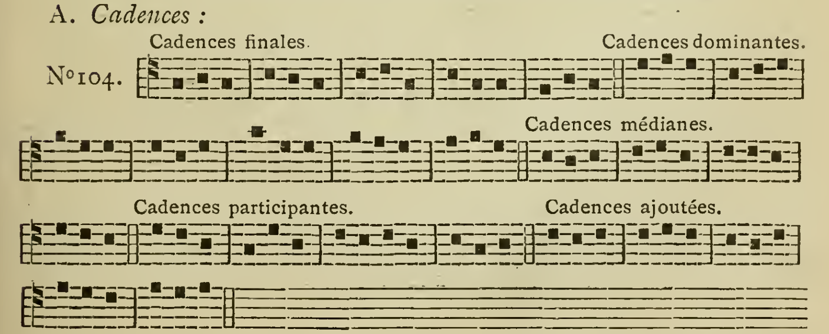
Quand il descend plus bas encore, il se mêle au huitiéme mode son plagal correspondant. (Voir le *Lauda Sion*).

B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *sol*.
2° Sa *dominante* est *ré*.
3° Sa *médiane* est *si*.
4° Ses *initiales* sont *sol, si, ut, ré*.
5° Sa *discrétive* est *ré*.
6° Ses *cadences* sont : *a*) *sol* comme *cadence finale* ;
b) *ré* comme *cadence dominante* ;
c) *si* comme *cadence médiane* ;
d) *la* comme *cadence participante* ;
e) *ut* et *mi* comme *cadences ajoutées*.
7° Sa *répercussion* est *sol-ré*.

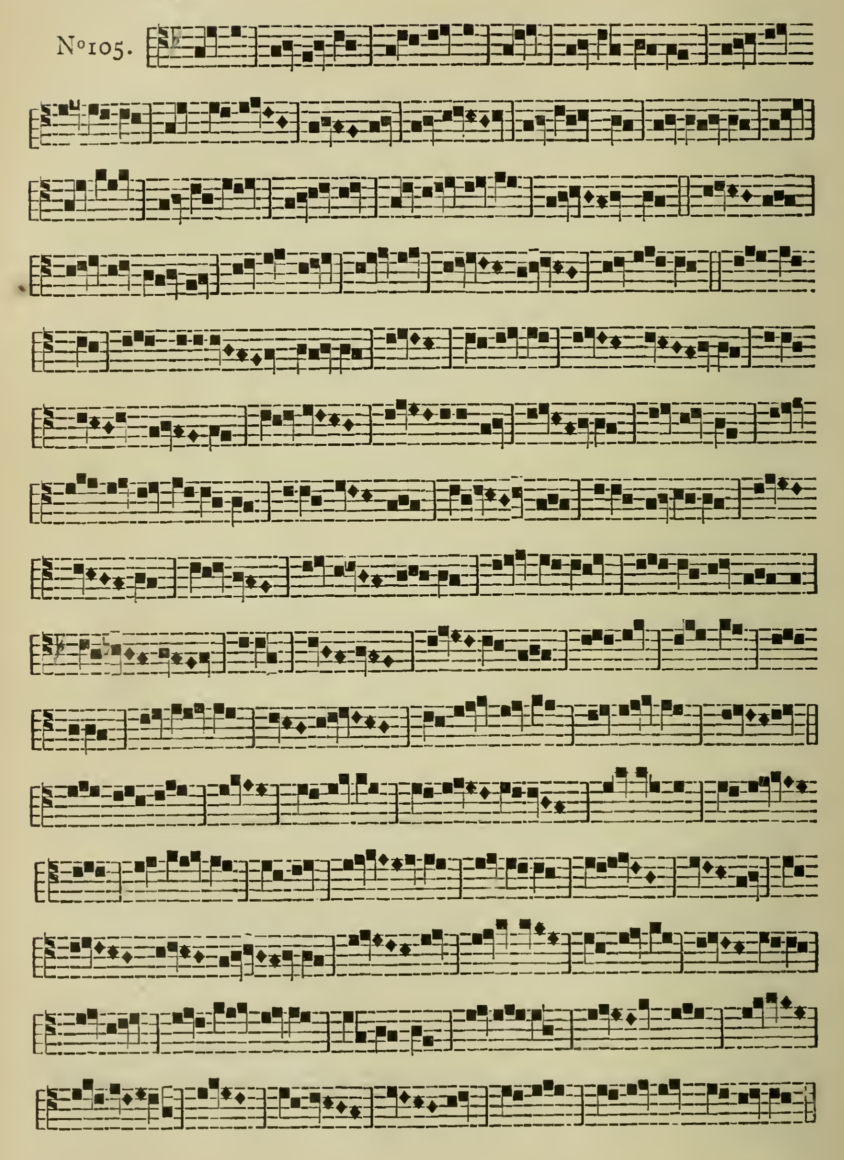
IV. — CADENCES, FORMULES ET EXEMPLES.

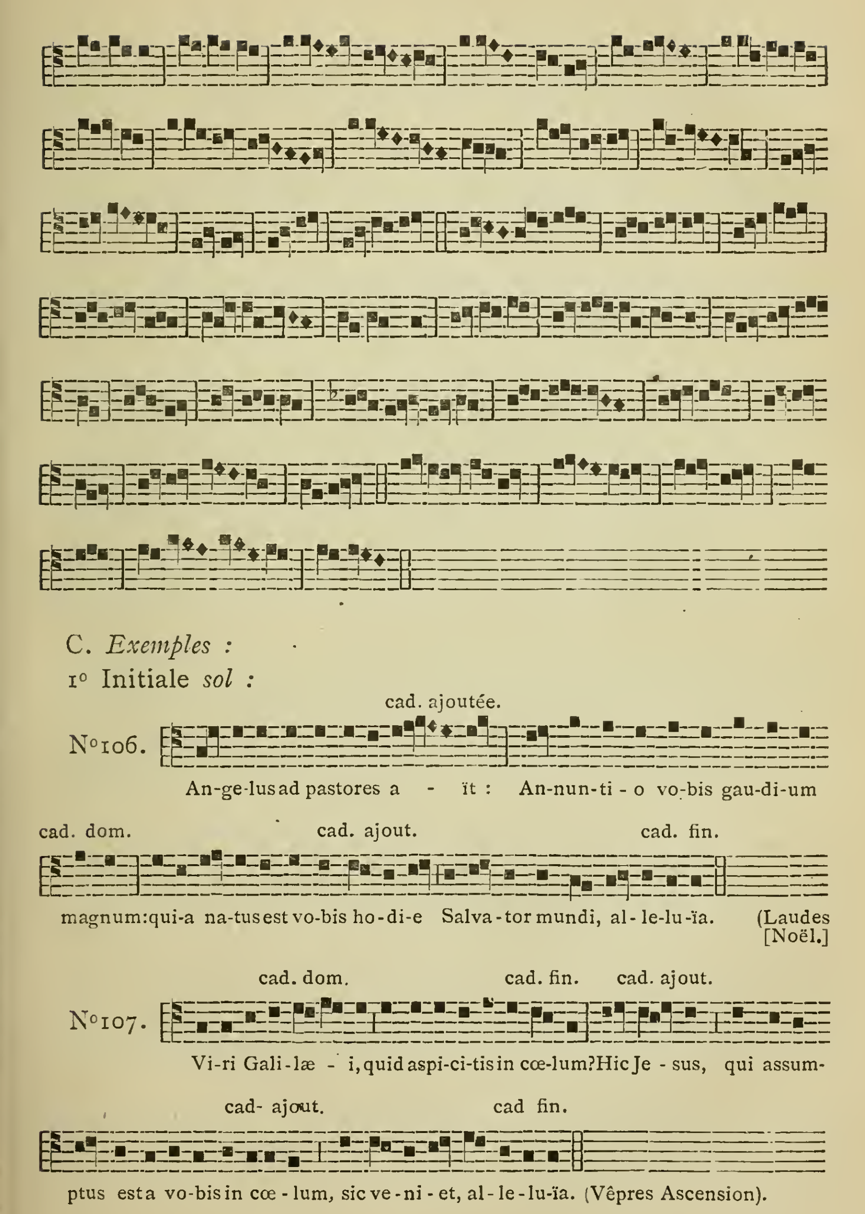
A. *Cadences :*



B. *Formules :*

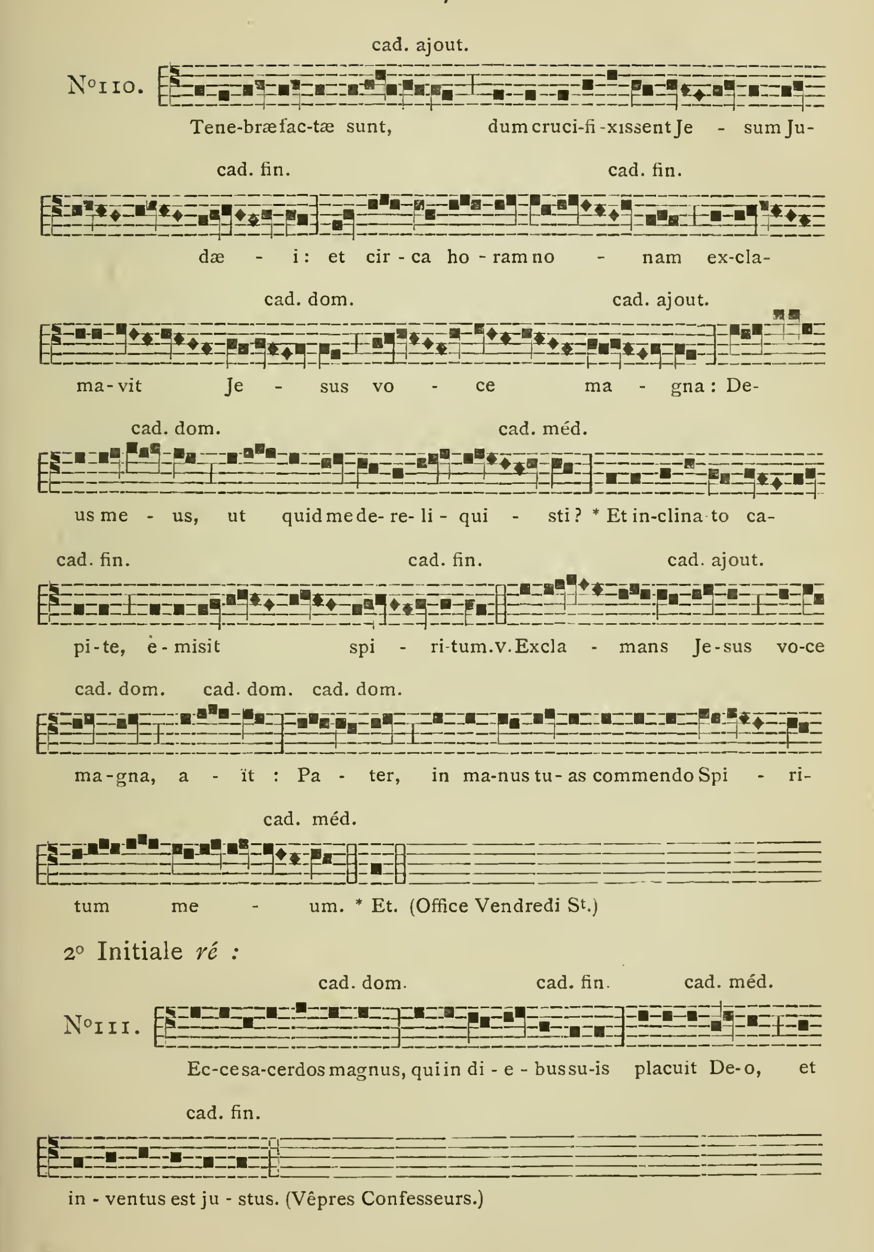
N°105.



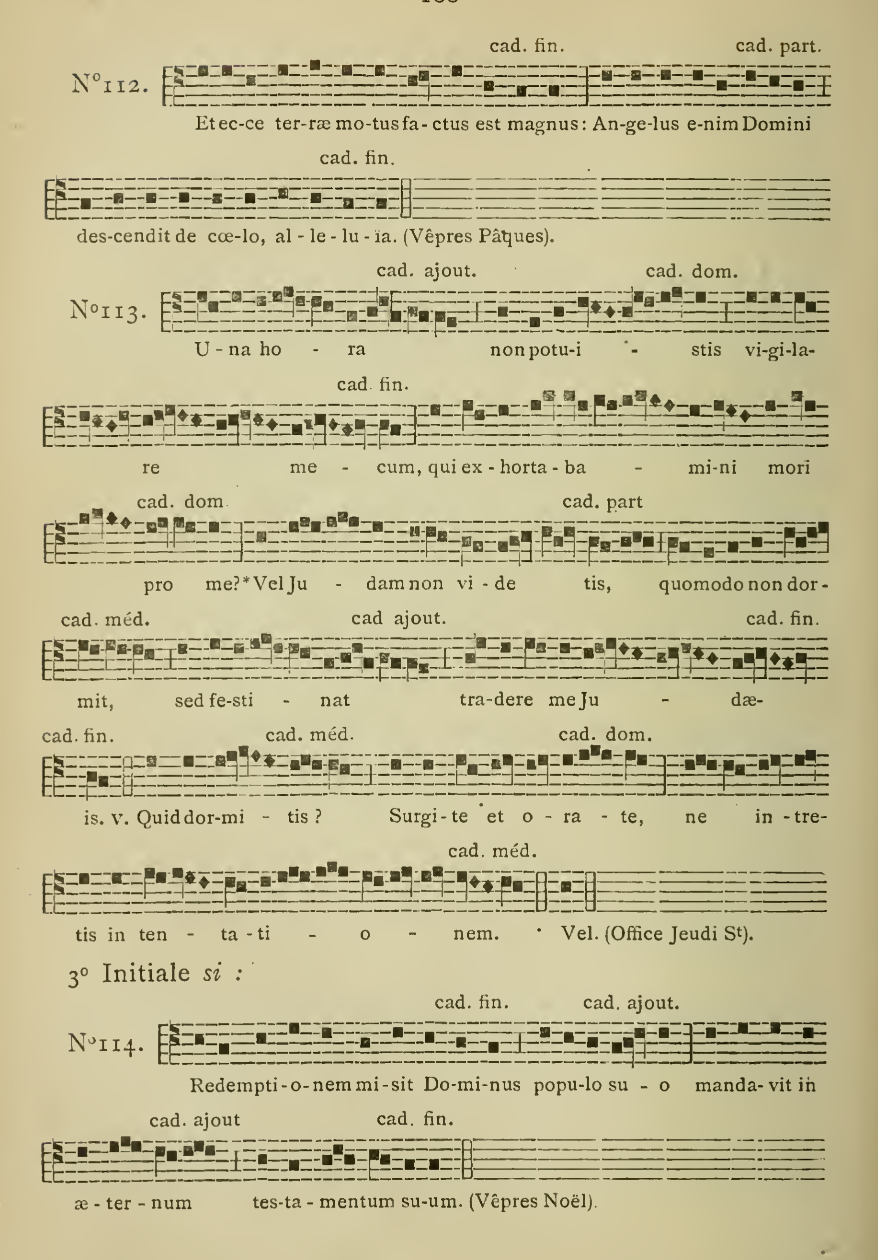

C. *Exemples :*
1° Initiale *sol :*
cad. ajoutée.
N°106.
An-ge-lus ad pastores a - ït : An-nun-ti - o vo-bis gau-di-um
cad. dom.
cad. ajout.
cad. fin.
magnum: qui-a na-tus est vo-bis ho-di-e Salva-tor mundi, al-le-lu-ïa. (Laudes [Noël.]
cad. dom.
cad. fin.
cad. ajout.
N°107.
Vi-ri Gali-læ - i, quid aspi-ci-tis in cœ-lum? Hic Je - sus, qui assum-
cad- ajout.
cad fin.
ptus est a vo-bis in cœ - lum, sic ve-ni-et, al-le-lu-ïa. (Vêpres Ascension).

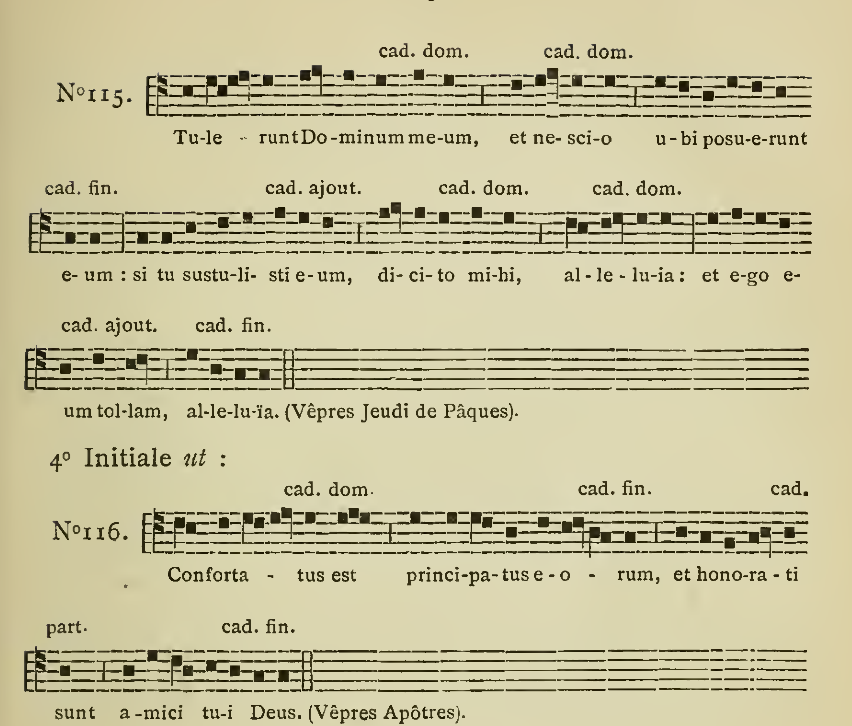


* Ve-ni-te etc. (Office Jeudi St.)



2° Initiale *ré* :


cad. fin.
cad. part.
N° 112.
Et ec-ce ter-ræ mo-tus fa-ctus est magnus: An-ge-lus e-nim Domini
cad. fin.
des-cendit de cœ-lo, al-le-lu-ia. (Vêpres Pâques).
cad. ajout.
cad. dom.
N° 113.
U-na ho-ra non potu-i-stis vi-gi-la-
cad. fin.
re me-cum, qui ex-horta-ba-mi-ni mori
cad. dom.
cad. part
pro me? * Vel Ju-dam non vi-de-tis, quomodo non dor-
cad. méd.
cad ajout.
cad. fin.
mit, sed fe-sti-nat tra-dere me Ju-dæ-
cad. fin.
cad. méd.
cad. dom.
is. ℣. Quid dor-mi-tis? Surgi-te et o-ra-te, ne in-tre-
cad. méd.
tis in ten-ta-ti-o-nem. Vel. (Office Jeudi St).
3° Initiale si :
cad. fin.
cad. ajout.
N° 114.
Redempti-o-nem mi-sit Do-mi-nus popu-lo su-o manda-vit in
cad. ajout
cad. fin.
æ-ter-num tes-ta-mentum su-um. (Vêpres Noël).


cad. dom. cad. dom.
N° 115.
Tu-le - runt Do-minum me-um, et ne-sci-o u-bi posu-e-runt
cad. fin. cad. ajout. cad. dom. cad. dom.
e-um : si tu sustu-li- sti e-um, di-ci-to mi-hi, al-le-lu-ia : et e-go e-
cad. ajout. cad. fin.
um tol-lam, al-le-lu-ïa. (Vêpres Jeudi de Pâques).
4° Initiale *ut* :
cad. dom. cad. fin. cad.
N° 116.
Conforta - tus est princi-pa-tus e-o - rum, et hono-ra-ti
part. cad. fin.
sunt a-mici tu-i Deus. (Vêpres Apôtres).

ARTICLE VIII.

DU HUITIÈME MODE.

I. — CARACTÈRE.

Le huitième mode, ou mode *hypo-mixo-lydien* est le mode *sol* plagal.

Il est avec le premier le plus riche du tous. Ces deux modes fournissent en effet le plus de mélodies au chant liturgique.

La cause en est, d'après quelques-uns, dans la position de la gamme de ces deux modes. Elle se trouve juste au milieu de l'échelle. Elle va en effet de *ré* à *ré*, ce qui est très-bien en rapport avec l'étendue de la voix humaine.

Il faut ajouter une autre cause. Le premier mode a pour caractère distinctif la *gravité* ; le huitième le *calme* et la *tranquillité*. Or ces deux sentiments sont précisément ceux qui conviennent le plus fréquemment à l'âme pieuse et chrétienne.

Le huitième mode s'appelle le mode parfait (*octavus perfectus*) le mode sage (*sed postremus sapientum*), le mode narratif (*modus narrativus*).

Il faut dire de lui, comme du premier mode, qu'il exprime tous les sentiments ; mais comme le premier mode les exprime tous avec gravité, le huitième le fait d'une manière large, calme, tranquille et pacifique.

Ainsi on trouvera des chants du huitième mode, qui seront virils, énergiques, forts, robustes, solennels, majestueux, doux, suaves, joyeux, plaintifs, tristes ; mais dans tous ces chants il n'y aura jamais d'excès. La paix, la tranquillité calme et heureuse domineront toujours tous ces sentiments.

Le huitième mode doit ce caractère à la constitution de sa gamme.

Voici comment :

La gamme du huitième mode a pour tonique *sol* et pour dominante *ut*. L'intervalle *sol-ut* est l'intervalle caractéristique du huitième mode. Cet intervalle est d'une quarte. Or la quarte, dit Aurélien, est le plus noble des intervalles (*symphonia diatessaron princeps*). Et spécialement la quarte *sol-ut* du huitième mode a quelque chose de vaste. « Elle lui (à ce mode) permet de tracer des » arcs mélodiques d'une *grande largeur sans toutefois être excessifs*, » en sorte qu'il (le huitième mode) atteint les sommets sans » devoir recourir à des degrés intermédiaires ([1]), et qu'il peut » descendre lentement en passant par les gracieuses notes » moyennes. »

» De plus ce bel intervalle a pour contre-poids la quarte inférieure où la mélodie tantôt descend avec solennité, tantôt se » plonge par un mouvement leste et élégant. »

» Enfin il a pour couronnement les notes qui viennent s'ajouter » au dessus de la dominante, et qui le dominent comme autant de » sommets lumineux. »

C'est surtout cependant la quarte *sol-ut*, qui, permettant au huitième mode de se développer suffisamment mais sans excès, lui donne dans presque toutes ses mélodies une structure d'une grande *régularité*, et par là même dans ses chants, ce calme, cette paix, cette tranquillité d'âme qui le caractérise.

II. — ALTÉRATION DU SI.

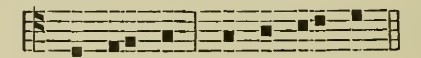
Le *si* du huitième mode ne peut être altéré que pour éviter la relation de *fa*.

([1]) Les autres modes n'ont pas cette propriété. Les modes authentiques ont une distance de quinte et de sixte entre leur finale et leur dominante respective. Cette distance est plus grande que la quarte, et la plupart du temps elle n'est franchie qu'au moyen d'un intermédiaire qui pour ce motif s'appelle la note médiane. Les modes plagaux, à part le quatrième, n'ont qu'une distance de tierce entre leur finale et leur dominante. Quant au quatrième, il a, il est vrai, une distance de quarte, mais cette quarte se trouve dans la partie basse de l'échelle, tandis que la quarte du huitième se trouve dans les parties élevées. Ensuite si le huitième mode saute souvent sans intermédiaire de sa finale à sa dominante, le quatrième mode plein d'humilité en agit tout autrement.

Outre que le *si b* rendrait l'échelle du huitième mode semblable à celle du deuxième, quant au placement des demi-tons, il faut encore remarquer que le *ut*, étant la dominante du huitième mode et voulant le *si* au naturel, arrivera presque toujours à voiler l'effet du *fa*, qui pourrait se trouver dans la mélodie.

III. — CONSTITUTION DU MODE.

A. *Échelle* ou *gamme :*



L'échelle est donc *ré-sol, sol-ré.* ([1])

Le huitième mode descend très-rarement au dessous de son échelle. Il monte quelquefois au dessus jusqu'au *mi*. Quand il monte plus haut encore, alors il se mêle au septième, son authentique correspondant.

Exemples :

N°117.



([1]) Le premier mode a aussi l'échelle de *ré* à *ré*. Le premier mode diffère cependant sensiblement du huitième, dans sa *finale*, dans ses formules, dans la division de son échelle et dans sa dominante.

Ce répons est du huitième mode jusqu'au verset. Le verset est du septième.



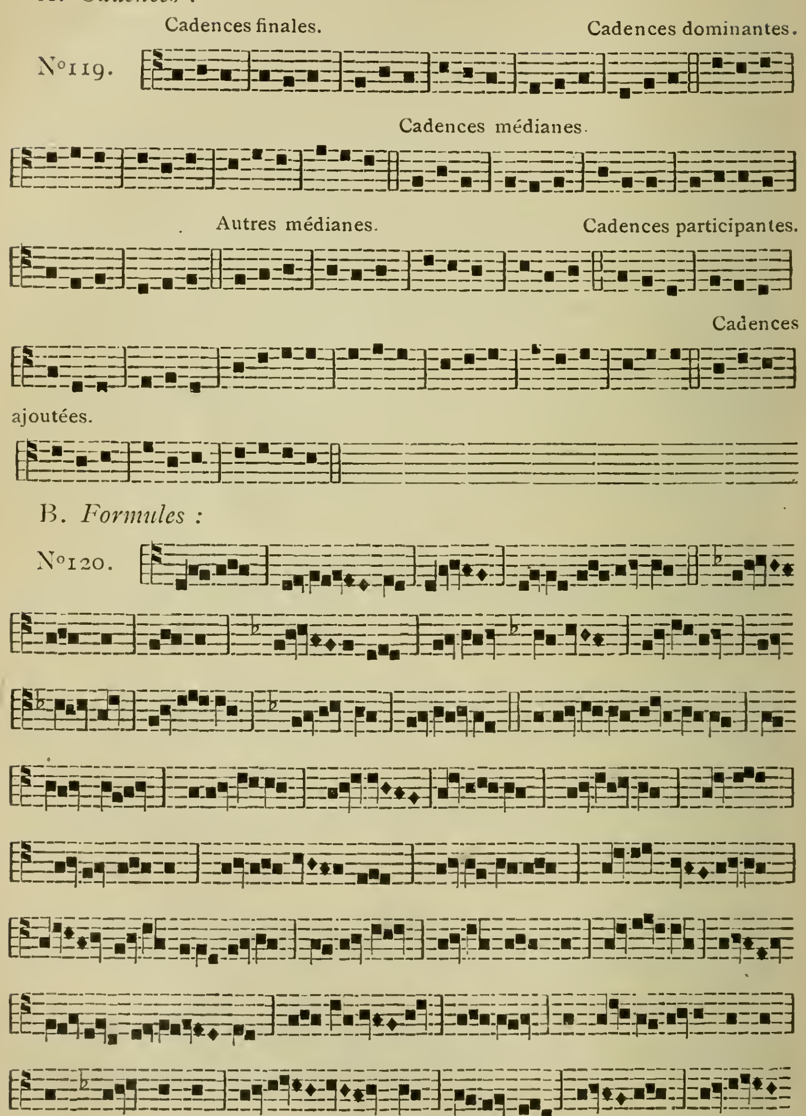
Ce répons est du septième mode jusqu'au verset. La formule finale sur la syllabe *ster* de *pater noster*, et sur le mot *est* après *captus est*, appartient plutôt au huitième mode. Le verset est du huitième mode. Quelques éditions cependant donnent pour le verset un chant du septième mode.

B. *Notes essentielles :*

1° Sa *tonique* ou *finale* est *sol.*
2° Sa *dominante* est *ut.*
3° Sa *médiane* est *fa.*
4° Ses *initiales* sont *ré*, *fa*, *sol*, *la*, *ut.*
5° Sa *discrétive* est *sol.*
6° Ses *cadences* sont : *a*) *sol* comme *cadence finale;*
b) *ut* comme *cadence dominante;*
c) *fa* et *la* comme *cadences médianes ;*
d) *ré* comme *cadence participante ;*
e) *si* comme *cadence ajoutée.*
7° Sa *répercussion* est *sol-ut.*

IV. — CADENCES, FORMULES, EXEMPLES.

A. *Cadences :*





C. *Exemples :*

1° Initiale *ré* :

cad. méd.

N°121.

Spi-ri - tus Do-mi-ni re-ple-vit or - bem ter-ra-rum, al - le

cad. fin.

lu - ia. (Vêpres Pentecôte).

cad. fin.

N°122.

Tan - quam ad la-tro-nem e-xi-stis cum gla-di-is et

cad. méd. cad. fin. cad. dom.

fu-sti-bus comprehen - de-re me: Quo-ti - di-e

cad. part. cad. méd.

a-pud vos e-ram in templo do - cens, et non me te-nu-i-stis:

cad. part. cad. méd.

et ec - ce fla gel-la-tum duci-tis ad cru - ci - fi-

cad. fin. cad. dom

gen - dum ℣. Cumque in-je-cissent manus in Je-sum, et te-

cad. fin. cad. fin.

nu-is-sent e - um, di - xit ad e - os: * Quotidie etc.

[Off. Vendredi Saint.]

2° Initiale *fa* :

cad. méd. cad. fin.

N°123.

Tu es qui ventu-rus es, an a - li-um exspectamus? Di - ci-te Jo-

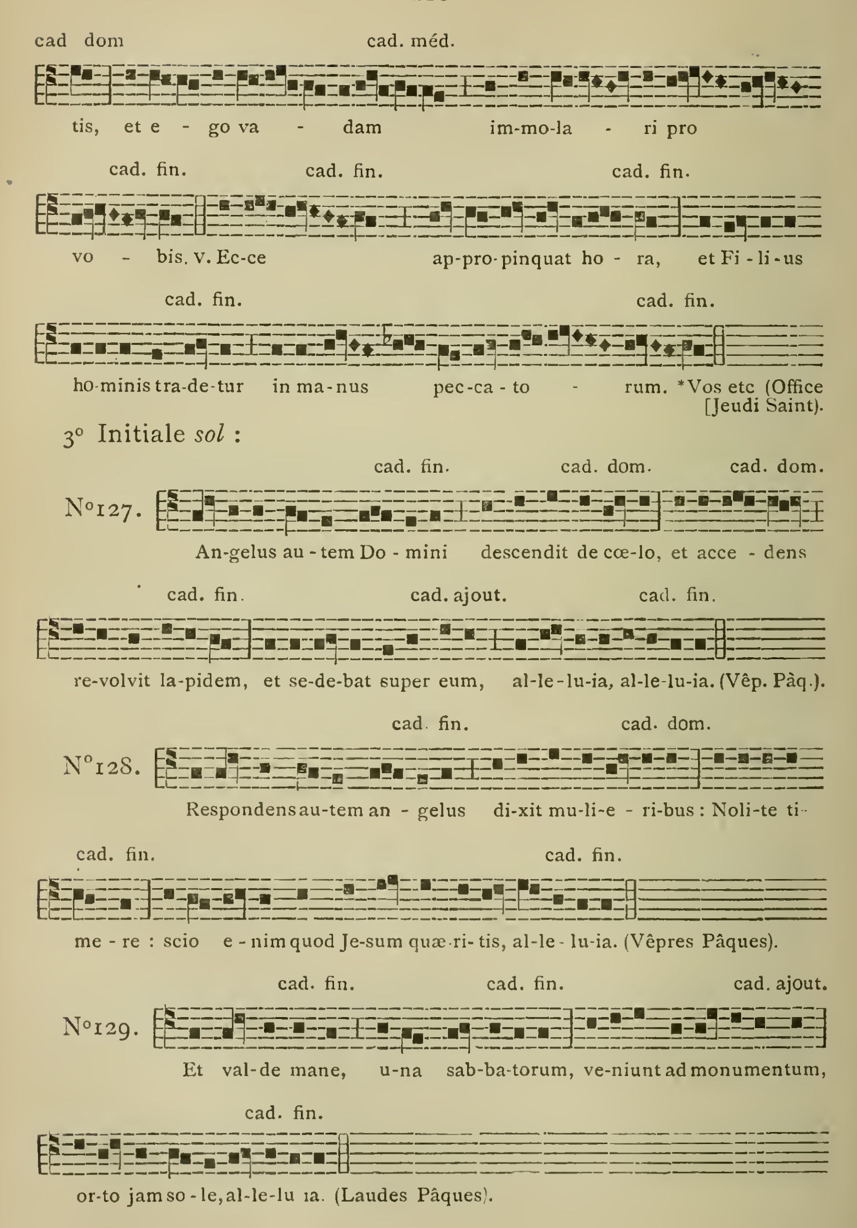
cad. méd. cad. fin. cad. fin. cad. méd.

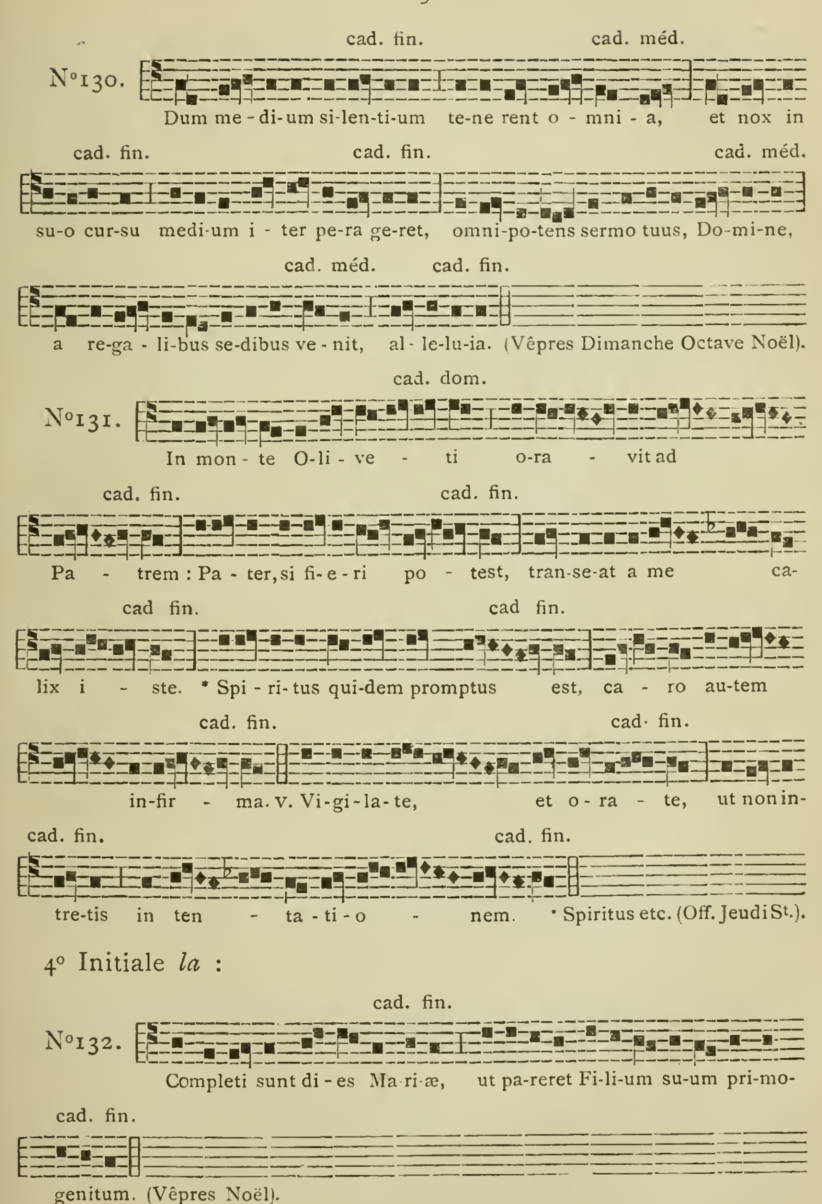
an-ni quæ vi-di-stis: ad lu-men re-de-unt cæ-ci, mortu-i re-surgunt, pau-

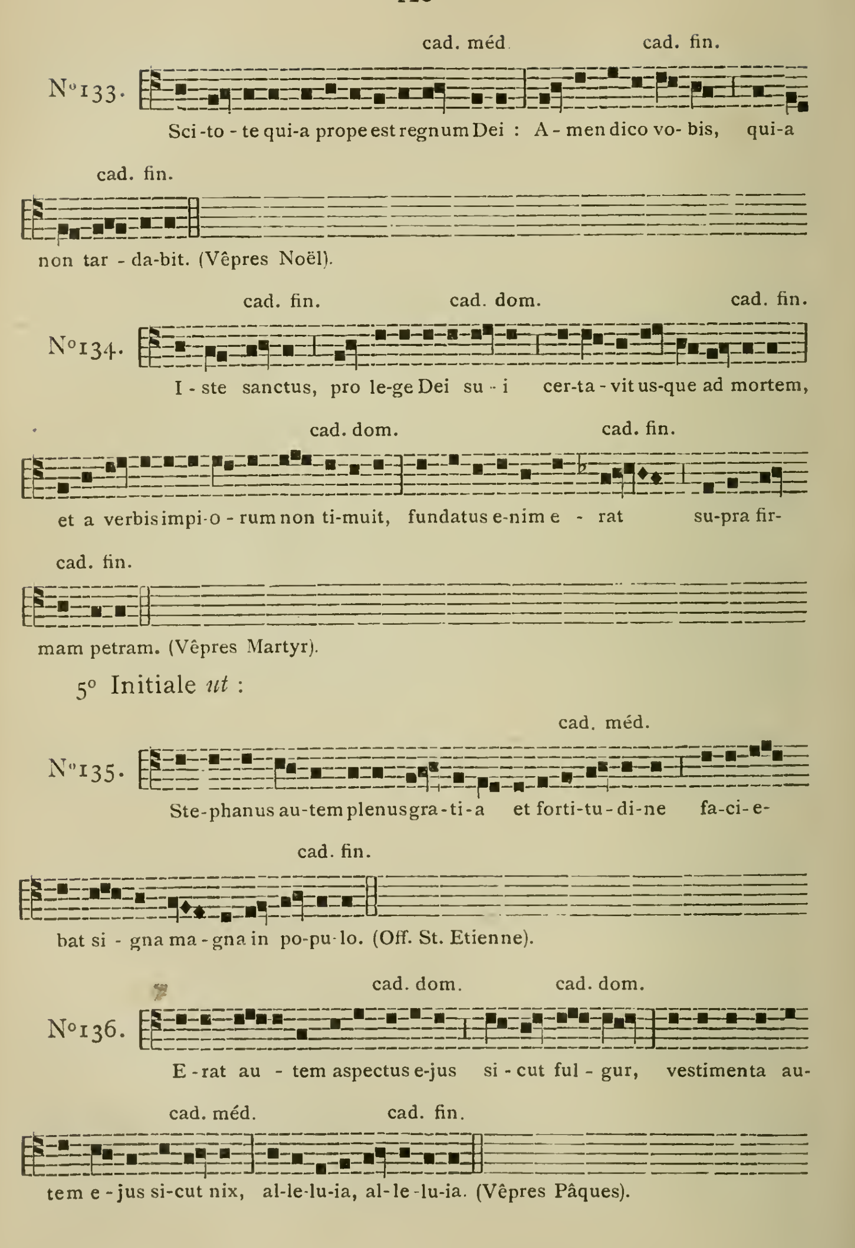
cad. méd. cad. fin.

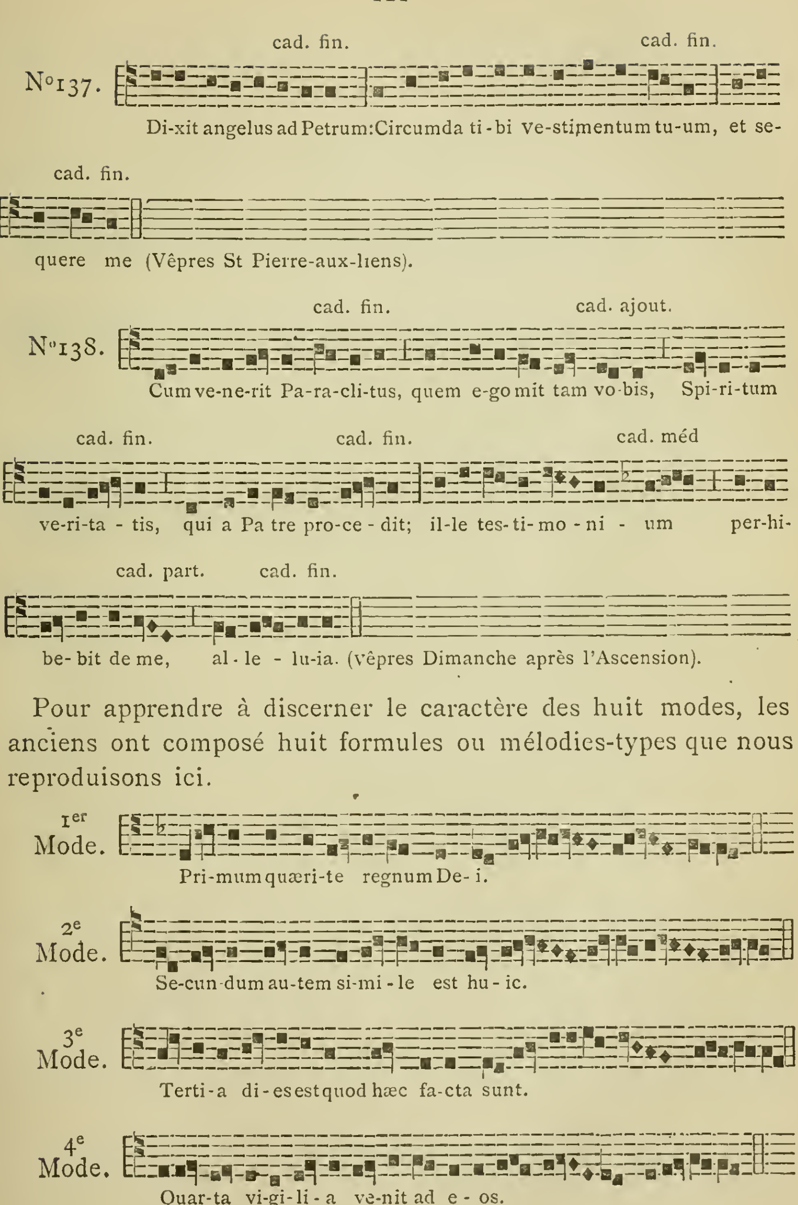
pe-res e - van-ge li-zan-tur, al-le - lu-ia. (2e Dimanche Avent, Vêpres).


cad. fin.
cad. fin.
N°124.
Ma - gi vi - den - tes stel-lam, di-xe-runt ad in - vicem : Hoc si gnum
cad. fin.
cad. fin.
cad. méd.
ma-gni re - gis est : e - a - mus, et in-qui - ra - mus e - um, et of-fe-ramus e-
cad. fin.
cad. part.
cad. fin.
i mu - ne-ra, aurum, thus, et myr-rham, al - le - lu- ia. (Vêpres Epiphanie).
cad. fin.
N°125.
Ho-di-e be - a - ta Vir-go Ma-ri-a pu - e-rum Je - sum præsen-
cad. fin.
cad. fin.
ta - vit in templo; et Si - meon, re - ple - tus Spi-ri-tu san-cto, ac-ce - pit
cad fin.
cad. fin.
e - um in ul - nas suas, et be - ne - di-xit De-um in æ - ternum. (Vêpres
[Purification.]
Cad. dom.
N°126.
Tri-stis est a - ni-ma me - a us - que ad
cad. fin.
cad. dom.
cad. fin.
mor - tem : su - stine-te hic, et vi - gi-la-te me - cum: nunc vi-
cad. fin.
cad. fin.
de - bi-tis turbam, quæ cir-cumdabit me: *Vos fu - gam capi-e-

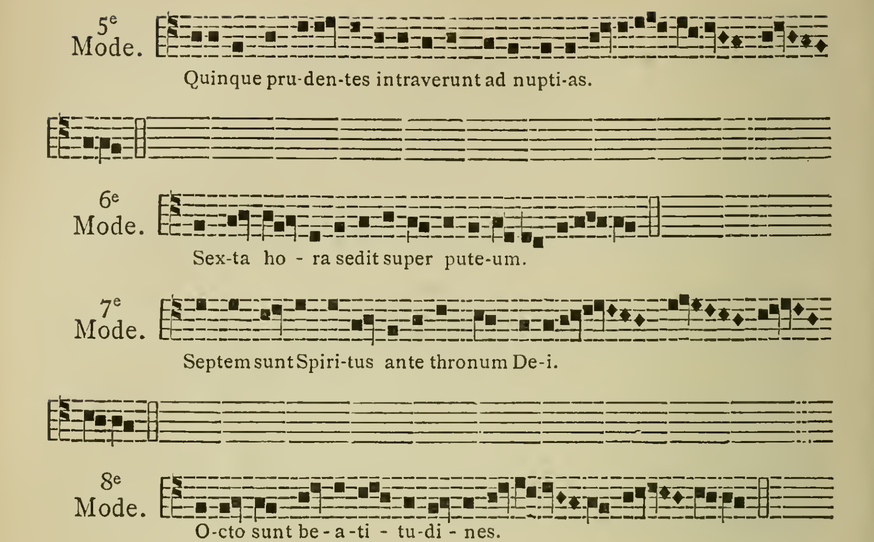

cad dom
cad. méd.
tis, et e - go va - dam im-mo-la - ri pro
cad. fin.
cad. fin.
cad. fin.
vo - bis. V. Ec-ce ap-pro-pinquat ho - ra, et Fi - li - us
cad. fin.
cad. fin.
ho-minis tra-de-tur in ma-nus pec-ca - to - rum. *Vos etc (Office [Jeudi Saint).
3° Initiale *sol* :
cad. fin.
cad. dom.
cad. dom.
N°127.
An-gelus au - tem Do - mini descendit de cœ-lo, et acce - dens
cad. fin.
cad. ajout.
cad. fin.
re-volvit la-pidem, et se-de-bat super eum, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia. (Vêp. Pâq.).
cad. fin.
cad. dom.
N°128.
Respondens au-tem an - gelus di-xit mu-li-e - ri-bus : Noli-te ti-
cad. fin.
cad. fin.
me - re : scio e - nim quod Je-sum quæ-ri- tis, al-le - lu-ia. (Vêpres Pâques).
cad. fin.
cad. fin.
cad. ajout.
N°129.
Et val-de mane, u-na sab-ba-torum, ve-niunt ad monumentum,
cad. fin.
or-to jam so - le, al-le-lu ia. (Laudes Pâques).


cad. fin.
cad. méd.
N°130.
Dum me-di-um si-len-ti-um te-ne rent o - mni - a, et nox in
cad. fin.
cad. fin.
cad. méd.
su-o cur-su medi-um i - ter pe-ra ge-ret, omni-po-tens sermo tuus, Do-mi-ne,
cad. méd.
cad. fin.
a re-ga - li-bus se-dibus ve - nit, al - le-lu-ia. (Vêpres Dimanche Octave Noël).
cad. dom.
N°131.
In mon - te O-li - ve - ti o-ra - vit ad
cad. fin.
cad. fin.
Pa - trem : Pa - ter, si fi- e - ri po - test, tran-se-at a me ca-
cad fin.
cad fin.
lix i - ste. * Spi - ri- tus qui-dem promptus est, ca - ro au-tem
cad. fin.
cad· fin.
in-fir - ma. V. Vi-gi-la-te, et o - ra - te, ut non in-
cad. fin.
cad. fin.
tre-tis in ten - ta - ti - o - nem. * Spiritus etc. (Off. Jeudi St.).
4° Initiale *la* :
cad. fin.
N°132.
Completi sunt di - es Ma-ri-æ, ut pa-reret Fi-li-um su-um pri-mo-
cad. fin.
genitum. (Vêpres Noël).


cad. méd. cad. fin.
N° 133. Sci-to-te qui-a prope est regnum Dei : A-men dico vo-bis, qui-a
cad. fin.
non tar-da-bit. (Vêpres Noël).
cad. fin. cad. dom. cad. fin.
N° 134. I-ste sanctus, pro le-ge Dei su-i cer-ta-vit us-que ad mortem,
cad. dom. cad. fin.
et a verbis impi-o-rum non ti-muit, fundatus e-nim e-rat su-pra fir-
cad. fin.
mam petram. (Vêpres Martyr).
5° Initiale *ut* :
cad. méd.
N° 135. Ste-phanus au-tem plenus gra-ti-a et forti-tu-di-ne fa-ci-e-
cad. fin.
bat si-gna ma-gna in po-pu-lo. (Off. St. Etienne).
cad. dom. cad. dom.
N° 136. E-rat au-tem aspectus e-jus si-cut ful-gur, vestimenta au-
cad. méd. cad. fin.
tem e-jus si-cut nix, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia. (Vêpres Pâques).



Pour apprendre à discerner le caractère des huit modes, les anciens ont composé huit formules ou mélodies-types que nous reproduisons ici.


5e Mode.
Quinque pru-den-tes intraverunt ad nupti-as.
6e Mode.
Sex-ta ho - ra sedit super pute-um.
7e Mode.
Septem sunt Spiri-tus ante thronum De-i.
8e Mode.
O-cto sunt be - a -ti - tu-di - nes.

CHAPITRE III.

DE LA TONALITÉ DE LA MUSIQUE MODERNE.

La tonalité de la musique moderne diffère essentiellement de celle du chant grégorien.

On peut indiquer en effet plusieurs différences essentielles.

I. Le plain-chant ne compose ses mélodies que dans le *genre* purement *diatonique*. La musique moderne au contraire se sert du *genre chromatique*, et même du *genre enharmonique*.

La différence entre ces trois genres réside dans la différence des sons dont il leur est permis de faire usage.

1º Le *genre diatonique* c'est celui, qui, pour ses compositions, ne peut se servir que des tons et demi-tons de la gamme naturelle, et *par exception* d'un demi-ton non-naturel produit par l'altération de la note *si* (1).

Le genre diatonique a donc à sa disposition les neuf sons suivants : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*♭, *si, ut*.

Il peut se servir de ces neuf sons; mais il lui est absolument interdit d'en introduire d'autres dans ses cantilènes.

Altérer ces sons par des dièses ou des bémols, et par là, introduire dans le chant d'autres sons que ceux de la gamme naturelle, c'est sortir du genre diatonique, c'est dénaturer le caractère du chant grégorien. Libre à chacun de composer des cantilènes dans lesquelles il fera entrer d'autres sons; mais agir de la sorte c'est quitter la tonalité grégorienne pour entrer dans celle de la musique moderne; ce n'est plus faire du plain-chant, c'est faire de la musique. (2)

---

(1) Cette règle est tout aussi vraie pour l'harmonisation des mélodies que pour les mélodies elles-mêmes.

(2) Voir les pages 20 et s.

2° Le *genre chromatique* dispose de plus de sons.

On appelle genre chromatique, celui qui non seulement peut se servir de tous les sons de la gamme naturelle ou diatonique; mais qui de plus peut les altérer par le dièse ou le bémol.

Il possède ainsi, outre les sons naturels, plusieurs autres sons altérés. Au lieu de huit ou neuf, il a à son service les treize sons suivants : *ut, ut♯, ré, ré♯, mi, fa, fa♯, sol, sol♯, la, la♯, si, ut;* ou bien : *ut, ré♭, ré, mi♭, mi, fa, sol♭, sol, la♭, la, si♭, si, ut.*

3° Le *genre enharmonique* est plus riche encore.

Nous avons vu plus haut (p. 20) que le dièse hausse d'un demi-ton la note qu'il affecte, et que le bémol baisse au contraire d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve placé.

D'après cela, le *ut dièse* serait le même son que le *ré bémol,* et il n'y aurait aucune différence entre ces deux notes, vu que le *ré naturel* s'élève juste d'un ton au dessus du *ut naturel.*

Il n'en est cependant pas ainsi. Car le dièse ne hausse pas d'un demi-ton complet, et le bémol non plus ne déprime pas entièrement d'un demi-ton.

Il existe donc une différence entre le *ut dièse* et le *ré bémol.* Cette différence, d'après les musicologues, est à peu près de $^1/_9$ de ton.

Le genre enharmonique utilise cette légère différence, et il dispose pour ses compositions musicales de tous les sons de la gamme suivante, appelée *gamme enharmonique* : *ut, ut♯, ré♭, ré, ré♯, mi♭, mi, mi♯, fa, fa♯, sol♭, sol, sol♯, la♭, la, la♯, si♭, si, si♯, ut.*

Comme on le voit, dans l'intervalle de l'octave, de *ut* à *ut* par exemple, le *genre diatonique* ne dispose que de huit et par exception de neuf sons différents; le *genre chromatique* en possède treize; et le *genre enharmonique* peut en utiliser jusqu'à vingt.

Or le plain-chant ne peut pas sortir du genre diatonique, tandis que la musique moderne se meut librement dans les genres chromatique et enharmonique.

Que l'on ne conclue pas de ceci que la tonalité de la musique moderne l'emporte sur celle du chant grégorien.

Le but du chant liturgique est différent de celui de la musique. Il est plus grand, plus noble et plus élevé.

Or seul le caractère purement diatonique répond à ce but; parce que seul, avec ses grands et beaux intervalles, ([1]) il est capable de donner au chant cette gravité solennelle et majestueuse, si propre à exciter les sentiments calmes et réfléchis de la vraie piété.

« Le chant est tantôt consacré à célébrer les louanges de Dieu « sur un mode supérieur, impassible et calme, et qui participe en « quelque sorte des attributs de l'Etre par excellence; tantôt il se « borne à chanter, sur un mode terrestre, les joies, les agitations, « les inquiétudes, les désirs, qui ne dépassent pas l'horizon de « cette vie....... »

« Il y a donc eu dans tous les temps deux formes d'art, consti- « tuées, l'une sur de grands intervalles, pour exprimer les rapports « de l'homme à Dieu; l'autre sur de petits intervalles ([2]), des « nuances d'intervalles ([3]), engendrant certains frémissements, « certains chatouillements de l'oreille, pour exprimer les rapports « de l'homme avec la créature; de là les deux genres *diatonique* « et *chromatique* le premier fondé sur les intervalles des sons « considérés à l'état de *nature*; le second fondé sur les *altérations* ([4]) « de ces mêmes sons, *altérations* qui créent artificiellement entre « ces intervalles une foule de sympathies, d'affinités, d'attractions, « source de mille émotions diverses. » ([5])

« Quoiqu'on fasse, dit Mr Fétis, on ne donnera jamais un « caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité « austère du plain-chant. »

« Les intervalles chromatiques, dit Dom Kienle, ([6]) sont plus « propres à exprimer et à provoquer des affections passionées.

([1]) Dans le genre diatonique en effet : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, la succession d'intervalles se fait par tons entiers et complets. C'est seulement de *mi* à *fa* et de *si* à *ut* qu'il n'y a qu'un demi-ton. Dans le genre chromatique au contraire la gamme avance seulement par intervalles d'un demi-ton.

([2]) Comme dans le genre chromatique.

([3]) Comme dans le genre enharmonique.

([4]) Les sons de l'échelle chromatiqne sont obtenus en effet par l'altération des sons naturels, altération produite par les dièses ou les bémols.

([5]) *Migne*, dictionnaire de plain-chant, art. *genre*.

([6]) *Théorie et pratique du chant grégorien*, Bruges 1888. Prem. part. Chap. II. p. 15.

« C'est pourquoi ils ne répondent pas au calme majestueux et à « la dignité sacrée du service divin. Se borner à un si petit nombre « d'intervalles, c'est limiter les moyens toniques, nous n'en « disconvenons pas, mais c'est les limiter de telle sorte que l'art « y gagne en grandeur et en caractère religieux. L'or seul est « assez pur pour revêtir les calices de l'autel, de même la louange « de Dieu n'admet à son service que l'élément musical le plus « noble et les plus beaux intervalles de la gamme *diatonique.* »

II. Le plain-chant comprend quatorze modes bien distincts, tandis que la musique moderne n'en possède que deux.

1° Le plain-chant, disons-nous, comprend quatorze modes.

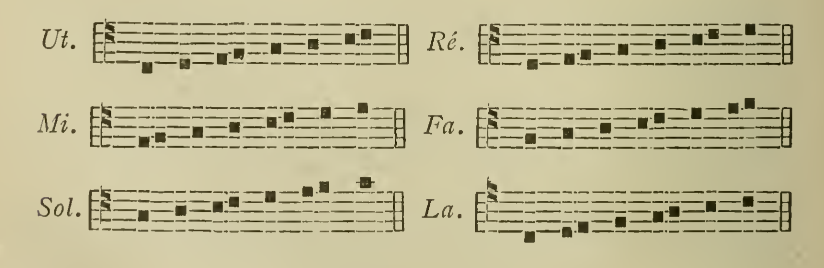
Nous l'avons montré plus haut ([1]), tout en exprimant d'où provient la différence de modalité dans les mélodies plain-chantales.

Elle provient d'une double cause.

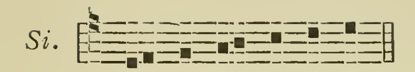
a) D'abord, nous avons établi que la différence de position relative des tons et demi-tons dans une gamme produit nécessairement une différence de manière d'être, une différence de caractère ou de modalité dans cette gamme, et dans les cantilènes composées d'après elle.

Or précisément le plain-chant se sert de sept gammes, entièrement différentes l'une de l'autre, quant au placement respectif des tons et demi-tons.

On peut en effet aisément le constater en examinant ces sept gammes que nous faisons suivre ici, et dans lesquelles il n'en est pas deux qui aient les deux demi-tons à la même place :



([1]) Voir deuxième partie, chap. I, N° II, (pp. 24 à 27) et N°s III et IV (pp. 31 à 41).

Si. 

b) Nous avons vu en second lieu, que dans les cantilènes plain-chantales, il y a toujours deux notes qui jouent un rôle prépondérant : la note *finale* ou de repos, et la note *dominante* ou ton dominant du débit. (Voir p. 25.)

Nous avons vu aussi (p. 26) que si, se servant d'une même gamme, on compose deux chants, mais en prenant pour chacun de ces chants une note diverse pour dominante, les deux mélodies seront différentes de caractère ou de modalité.

Or précisément dans chacune des sept gammes, le plain-chant a déterminé deux notes différentes qui, d'après les cas, pourront servir de dominante pour les mélodies.

Par là, de chacune des sept gammes diverses le plain-chant a fait deux modes distincts, et il a obtenu ainsi quatorze modes, dans lesquelles il n'y en a pas deux qui aient en même temps les mêmes formules finales et les mêmes formules dominantes. (Voir pp. 25, 26 et 27).

Le nombre de quatorze modes différents en plain-chant provient donc de ce que le plain-chant se sert de sept gammes différentes quant au placement respectif des tons et demi-tons; et en second lieu de ce que chacune de ces sept gammes lui présente deux notes diverses pouvant servir de dominante; et que de fait pour telle mélodie les compositeurs se sont servis de la première et pour telle autre de la seconde de ces deux notes.

2° En musique moderne il n'y a que deux modes : le mode *majeur* et le mode *mineur*.

En effet :

a) D'abord en musique moderne, la dominante joue un tout autre rôle qu'en plain-chant; et, ce qui plus est, pour la même gamme, elle est toujours aussi invariablement la même. Elle est en effet toujours d'une quinte au dessus de la tonique ou finale.

De ce chef donc pas de diversité entre les gammes de la musique moderne.

b) La seule diversité de modalité doit donc provenir uniquement de la différence de position des tons et demi-tons dans les gammes dont se sert la musique moderne.

Or elle ne se sert que de deux gammes différentes sous ce rapport.

La tonalité de la musique moderne n'admet en effet que deux positions.

Quelle que soit la note par laquelle commence la gamme, la musique moderne veut que les deux demi-tons se trouvent invariablement : ou bien, le premier entre la 3e et la 4e note, et le second entre la 7e et la 8e; ou bien le premier entre la 2e et la 3e, et le second entre la 5e et la 6e note. Ce sont là les deux seules positions qu'elle tolère.

aa) *Première position.*

Cette position se trouve dans la gamme suivante : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.*

Les gammes commençant par une autre note donnent une position différente.

Ainsi p. ex. la gamme qui commence par *mi : mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi,* donne les demi-tons entre la 1re et la 2e et entre la 5e et la 6e note.

La musique moderne n'admet pas cette position. Elle veut que les demi-tons soient ramenées entre la 3e et la 4e, et entre la 7e et la 8e note; et pour atteindre ce but, elle se sert de dièses ou de bémols, de la façon suivante : *mi. fa#, sol#, la, si, ut#, ré#, mi.*

Agissant de même sur les gammes commençant par les autres notes, elle obtient les échelles suivantes :

Gamme de	*Ut* :	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut.	*Ni diès. ni bém.*
»	» *Sol* :	sol	la	si	ut	ré	mi	fa#	sol.	*Un dièse.*
»	» *Ré* :	ré	mi	fa#	sol	la	si	ut#	ré.	*Deux dièses.*
»	» *La* :	la	si	ut#	ré	mi	fa#	sol#	la.	*Trois dièses.*
»	» *Mi* :	mi	fa#	sol#	la	si	ut#	ré#	mi.	*Quatre dièses.*

Gamme de *Si* : si ut# ré# mi fa# sol# la# si. *Cinq dièses.*

» » *Fa* : fa sol la sib ut ré mi fa. *Un bémol.* (1)

Toutes ces gammes, comme on voit, sont identiquement les mèmes quant au placement des demi-tons. Aussi la mélodie qu'elles font entendre, quand on les chante, est identiquement la même. La seule différence qu'il y ait entr'elles, c'est que l'une chante plus haut que l'autre. Mais une mélodie ne change pas de caractère ou de modalité parce qu'on la chante plus haut ou plus bas. (2)

Dans cette première position la tierce au dessus de la première note de la gamme est une tierce *majeure* (p. 14). Elle est en effet composée de deux tons entiers. De même la sixte est une sixte *majeure*, vu qu'elle est composée de quatre tons et demi. (p. 15).

Pour ce motif la gamme de cette première position s'appelle gamme *majeure*; et le mode de ces gammes s'appelle mode *majeur*.

Remarquons encore que dans toutes les gammes de ce mode majeur la septième note (c.-à-d. celle qui précède immédiatement l'octave de la tonique) ne diffère de la huitième que d'un demi-ton.

---

(1) A ces gammes il faut ajouter les suivantes :

Gamme de *Fa#* : fa# sol# la# si ut# ré# mi# fa#. *Six dièses.*

» » *Ut#* : ut# ré# mi# fa# sol# la# si# ut#. *Sept dièses.*

» » *Sib* : sib ut ré mib fa sol la sib. *Deux bémols.*

» » *Mib* : mib fa sol lab sib ut ré mib. *Trois bémols.*

» » *Lab* : lab sib ut réb mib fa sol lab. *Quatre bém.*

Nous ne donnons pas les gammes de *ré bémol*, de *sol bémol* et de *ut bémol*, parce que, sauf dans le genre enharmonique, elles se confondent respectivement avec les gammes de *ut dièse*, de *fa dièse* et de *si*.

(2) « Il est impossible que ces différentes gammes présentent une différence essentielle. Plusieurs musiciens savants tels que Mattheson, Schubart, Marx ont cherché à revendiquer à chaque gamme une propriété déterminée ; mais ils n'ont guère pu y réussir. » Dom Kienle, o. c., 2e partie, chap. V.

« La question est subtile et mériterait une étude approfondie. Toujours est-il que pour une oreille délicate chaque ton (ou gamme) a un sentiment qui lui est individuel. On pourrait en trouver la raison dans la nuance qui distingue la valeur du dièse de celle du bémol, et dans l'influence qu'exerce sur toute mélodie le degré d'élévation de sa dominante. » Dom Janssen, note à l'ouvrage de Dom Kienle.

On remarque qu'à cause de ce peu de distance, cette septième note est comme attirée par la huitième, et qu'elle la fait pour ainsi dire pressentir. Pour cette cause, la septième note s'appelle la note *sensible*. La note sensible joue un grand rôle dans la tonalité de la musique moderne. Elle est inconnue en plain-chant.

bb) *Seconde position*,

La seconde position admise par la musique moderne est celle dans laquelle les deux demi-tons se trouvent invariablement, quelle que soit la note par laquelle commence la gamme, entre la 2e et la 3e note et entre la 5e er la 6e.

Cette position se trouve dans la gamme qui commence par la note *la : la si ut ré mi fa sol la.*

Pour avoir cette position dans les autres gammes, il faut employer des dièses ou des bémols, et on obtient ainsi les gammes suivantes :

Gamme de *La* :	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la.	*Ni diès. ni bém.*
» » *Mi* :	mi	fa#	sol	la	si	ut	ré	mi.	*Un dièse.*
» » *Si* :	si	ut#	ré	mi	fa#	sol	la	si.	*Deux dièses.*
» » *Ré* :	ré	mi	fa	sol	la	si♭	ut	ré.	*Un bémol.*
» » *Sol* :	sol	la	si♭	ut	ré	mi♭	fa	sol.	*Deux bémols.*
» » *Ut* :	ut	ré	mi♭	fa	sol	la♭	si♭	ut.	*Trois bémols.*
» » *Fa* :	fa	sol	la♭	si♭	ut	ré♭	mi♭	fa.	*Qnatre bém.* (1)

(1) Il faut ajouter les gammes suivantes :

Gamme de *Fa#* :	fa#	sol#	la	si	ut#	ré	mi	fa#.	*Trois dièses.*
» » *Ut#* :	ut#	ré#	mi	fa#	sol#	la	si	ut#.	*Quatre dièses.*
» » *Sol#* :	sol#	la#	si	ut#	ré#	mi	fa#	sol#.	*Cinq dièses.*
» » *Ré#* :	ré#	mi#	fa#	sol#	la#	si	ut#	ré#.	*Six dièses.*
» » *La#* :	la#	si#	ut#	ré#	mi#	fa#	sol#	la#.	*Sept dièses.*

Nous n'ajoutons pas les gammes de *si* bémol (5 bémols), de *mi* bémol (6 bémols) et de *la* bémol (7 bémols), parce que, sauf dans le genre enharmonique, elles se confondent respectivement avec les gammes de *la* dièse, de *fa* dièse et de *sol* dièse.

Toutes ces gammes sont identiquement les mêmes, quant au placement des demi-tons, et la seule différence qui existe entr'elles c'est que l'une chante plus haut que l'autre.

Dans cette deuxième position, la tierce au dessus de la première note de la gamme est une tierce *mineure* (p. 14). Elle ne comprend en effet qu'un ton et demi. De même la sixte est *mineure* aussi, vu qu'elle ne comprend que quatre tons (p. 15). Pour ce motif la gamme et le mode de cette deuxième position s'appellent respectivement *gamme mineure* et *mode mineur*.

Dans cette deuxième position la septième note est distante de la huitième d'un ton entier. Elle n'a donc pas le caractère qu'elle possède dans la première position. [1]

---

[1] REMARQUES : 1re: Les musiciens habitués à la note sensible dans le mode *majeur*, l'ont voulue également dans le mode *mineur*, et pour cela ils ont haussé la 7e note, qui ainsi n'est plus distante de la huitième que d'un demi-ton et qui devient *note sensible*.

La gamme mineure se présentait alors comme suit :

1 t. 1/2 t. 1 t. 1 t. 1/2 t. 1 1/2 t. 1/2 t.

la *si* *ut* *ré* *mi* *fa* *sol#* *la*

C'est la gamme mineure deuxième type.

Mais alors on avait trois demi-tons dans la gamme, et l'intervalle de *fa-sol dièse* devenait d'un ton et demi.

Pour éviter cette position les musiciens ont diésé aussi la sixième note et ont obtenu :

la *si* *ut* *ré* *mi* *fa#* *sol#* *la*

C'est la gammme mineure troisième type.

Dans cette nouvelle position de la *gamme mineure* on dièse donc toujours les deux avant dernières notes; et cela quel que soit le nombre de dièses que la gamme comprenne déjà.

Ainsi la gamme de *si mineur* comprend déjà deux dièses :

si *ut#* *ré* *mi* *fa#* *sol* *la* *si*.

Malgré cela il faut diéser les deux avant-dernières notes et écrire :

si *ut#* *ré* *mi* *fa#* *sol#* *la#* *si*

Si maintenant dans la gamme mineure l'une ou les deux avant-dernières étaient déjà diésées, comme par ex. dans la gamme de *sol dièse* :

sol# *la#* *si* *ut#* *ré#* *mi* *fa#* *sol#*,

il faut malgré cela diéser encore les deux avant dernières notes; et par conséquent celle, qui était déjà diésée, sera alors double-diésée et on aura :

sol# *la#* *si* *ut#* *ré#* *mi#* *fa##* (ou *sol* ♮) *sol#*

Ce sont là les deux seules positions, les deux seules gammes qu'admette la musique moderne.

Il n'y a donc en musique moderne que deux modes distincts : le mode *majeur* et le mode *mineur*.

Cette pauvreté dans la tonalité de la musique moderne est rachetée par l'emploi des sons intermédiaires de la gamme chromatique et enharmonique.

III. — Une troisième différence entre les deux tonalités, c'est qu'en plain-chant, les gammes constitutives, sur lesquelles se compose une mélodie, sont toujours divisées en deux parties distinctes : une quinte et une quarte.

La quarte se trouve dans les notes élevées pour les modes authentiques, et dans les notes basses pour les modes plagaux.

Mais toujours la gamme est divisée en ces deux parties.

A cause de cela, le chant grégorien s'oppose à ce que la mélodie, dans ses modulations, parcoure d'un trait toute l'étendue de la gamme. Tantôt la modulation appartient uniquement à la quinte,

---

De même si la gamme porte déjà des bémols, faut-il toujours malgré cela affecter les deux avant-dern ières notes d'un dièse :

Ainsi la gamme de *Ré* mineur :

Ré mi fa sol la si♭ *ut ré,*

deviendra :

ré mi fa sol la si♭# (ou *si* ♮) *ut*#, *ré.*

2e : Les deux dièses, qui s'ajoutent ainsi, sont cependant considérés comme n'appartenant pas à la gamme. Aussi ne les écrit-on pas à la clef, mais on les exprime dans le cours de la mélodie chaque fois qu'on les emploie.

3e : Ces deux dièses ne s'ajoutent que pour les formules ascendantes; dans la gamme descendante les intervalles redeviennent naturels, et ainsi la gamme mineure se présente comme suit :

la si ut ré mi fa# *sol*# *la* — *la sol fa mi ré ut si la*

c'est à dire qu'en montant, la gamme mineure a le premier demi-ton entre la 2e et la 3e note, et le second entre la 7e et la 8e; mais en descendant les deux demi-tons se trouvent respectivement entre la 2e et la 3e et entre la 5e et la 6e note.

4e : La gamme mineure premier type, c'est-à-dire celle dans laquelle on n'a pas la note sensible, s'appelle parfois la gamme mineure antique. La gamme mineure deuxième type, c'est-à-dire celle dans laquelle on dièse la 7e note, s'appelle parfois la gamme usuelle ou harmonique. Enfin la gamme mineure troisième type, c'est-à-dire celle dans laquelle on dièse la 6e et la 7e note, s'appelle parfois la gamme mineure mélodique.

tantôt uniquement à la quarte. Les intervalles, soit conjoints soit disjoints, non seulement, ne dépasseront pour ainsi dire pas l'étendue d'une quinte ou d'une quarte; mais ils ne sortent pas même de la quinte ou de la quarte constitutive; les formules mélodiques se meuvent seulement dans cette étendue déterminée. [1]

La musique moderne au contraire ne connaît pas cette division de la gamme. Ses modulations mélodiques ne se renferment pas dans des quintes ou quartes constitutives. Elles parcourent d'un trait toute la gamme ou une partie seulement, d'après la volonté ou l'inspiration du compositeur. Aussi les intervalles sont-ils bien souvent de beaucoup plus que d'une quinte.

IV. — Une quatrième différence c'est que le plain-chant non seulement développe ses formules mélodiques uniquement dans l'étendue d'une quarte ou d'une quinte; mais ce qui plus est, la mélodie tout entière est restreinte entre les limites d'une octave. Elle ne peut jamais dépasser que d'un degré au plus la gamme qui sert de base au mode, Par exemple, une cantilène composée dans le premier mode, ne peut jamais, dans tout le développement de sa mélodie, dépasser l'étendue de *ré* à *ré* :

ré, mi, fa, sol, la, — *la, si, ut, ré.*

Tout au plus pourra-t-elle descendre quelque fois jusqu'à l'*ut* inférieur. Mais à part cela la cantilène ne parcourra jamais une étendue plus grande que celle d'une octave. Tous les sons que fera entendre la cantilène seront compris dans cette octave. [2]

La musique moderne au contraire n'est pas du tout astreinte aux limites d'une octave. Elle sort de la gamme et au grave et à l'aigu. Pourvu qu'elle respecte le placement respectif des tons

---

[1] Ceci ne doit pas être pris d'une manière tout-à-fait rigoureuse. Ainsi les formules pourront bien souvent sortir de la quinte ou de la quarte mais d'un seul degré. Les formules qui en sortent davantage sont très-rares et presque irrégulières.

[2] Les cantilènes composées dans un mode *mixte* et à fortiori dans un mode *commixte* font évidemment exception.

Car les cantilènes composées dans un mode mixte disposent d'une quinte et de deux quartes: l'une à l'aigu, l'autre au grave. Ainsi le mode *ré* mixte (ou premier mêlé au deuxième), comprend les sons suivants : *la, si, ut, ré* — *ré, mi, fa, sol, la* — *la, si, ut, ré.*

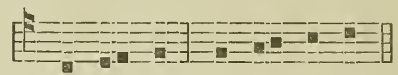
et demi-tons, elle se meut librement dans le vaste espace de tous les sons possibles. Ainsi un morceau de musique composé en *ut majeur* peut parfaitement faire entendre tous les sons suivants : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, etc. etc. ([1])

CHAPITRE IV.

DE LA TRANSPOSITION.

Il n'est pas possible à toutes les voix de chanter les mélodies grégoriennes au degré d'altitude, auquel elles se trouvent écrites. Les unes sont trop basses, les autres trop élevées.

Les mélodies du deuxième mode par exemple, étant composées d'après la gamme :



chantent très bas. Elles commencent au *la* inférieur et ne peuvent s'élever que jusqu'au *la* ordinaire.

Beaucoup de voix ne sauraient pas les chanter convenablement.

Les mélodies du treizième mode, au contraire, étant composées d'après la gamme :



chantent très-haut. Elles ne commencent qu'à la note *ut supérieur* et elles peuvent se développer jusqu'à une octave au dessus de cette note déjà élevée. Presque aucune voix ne saurait y atteindre.

Toutes les mélodies grégoriennes sont cependant destinées à être chantées, et à être chantées *par toutes les voix*.

Il a donc fallu trouver le moyen d'abaisser les cantilènes qui se

---

([1]) Ceci indépendamment des sons intermédiaires du genre chromatique ou enharmonique, dont la musique moderne a la faculté de se servir.

trouvent trop haut, et d'élever celles qui se trouvent trop bas, sans cependant modifier la mélodie.

Or un chant quelconque n'est, pour ce qui regarde la modulation, qu'une suite d'intervalles.

Et le chant reste parfaitement le même, qu'on le chante plus haut ou plus bas, pourvu qu'on fasse entendre la même succession des mêmes intervalles.

1 $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1

Ainsi que je chante : *ré, mi, fa, mi, ré, ut, ré;*

1 $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1

ou que je chante : *la, si, ut, si, la, sol, la*; je chante juste la même mélodie; quoique la seconde fois je la chante une quinte plus haut.

Mais les intervalles d'une mélodie sont eux-mêmes déterminés par la gamme ou échelle qui sert de base à la mélodie. Elever ou abaisser la gamme ou échelle, sans changer la suite des intervalles que présente cette gamme, c'est élever ou abaisser la mélodie elle même, sans changer la succession des intervalles de la mélodie.

Le moyen à trouver était donc de hausser ou de baisser les échelles ou gammes plain-chantales à l'altitude voulue, mais de façon à conserver la même succession d'intervalles dans la gamme.

Il fallait donc pour chaque gamme pouvoir en former une nouvelle, plus basse ou plus élevée, mais dans laquelle les tons et demi-tons se trouvent respectivement à la même place.

Or on arrive à ce résultat en altérant par le dièse ou le bémol quelques-unes des notes de la gamme nouvelle.

Ainsi supposons que je veuille hausser d'un ton et demi la gamme du premier mode.

Cette gamme commençant par RÉ : *ré, mi, fa, sol, la — la, si, ut, ré;* et le *fa* étant juste à un ton et demi au dessus de *ré*, je devrais commencer la nouvelle gamme par FA et écrire : *fa, sol, la, si, ut — ut, ré, mi, fa.*

Mais dans cette nouvelle gamme je dois amener les demi-tons à la même place, que celle à laquelle ils se trouvent dans la gamme,

qui commence par *ré*. Pour arriver à ce résultat, je bémolise trois notes de la gamme qui commence par *fa*. J'obtiens alors en effet les deux gammes identiques suivantes :

ré, mi, fa, sol, la — la, si, ut, ré.

fa, sol, la♭, si♭, ut — ut, ré, mi♭, fa.

D'après cela pour une mélodie du mode *ré*, qu'on veut élever d'uu ton et demi, là où se trouve écrit un *ré*, on chante *fa*; là où se trouve un *mi* on chante *sol* et ainsi de suite; mais en ayant soin de chanter toujours *la*, *si* et *mi bémolisés*.

Cette opération qui consiste à porter une mélodie d'une altitude dans une autre, en conservant la même position des tons et des demi-tons s'appelle la *transposition*.

De combien de degrés faut-il transposer les mélodies trop élevées ou trop basses?

Cela dépend de la voix de celui qui doit la chanter.

Si le chantre est doué d'une voix très-aiguë, il faudra peu ou pas abaisser les mélodies aiguës; mais il faudra élever de beaucoup les mélodies graves.

Si au contraire le chantre est doué d'une voix très-grave, il faudra peu ou pas élever les mélodies graves mais il faudra abaisser les mélodies aiguës.

Si enfin la mélodie doit être chantée par beaucoup de voix à la fois, il faudra transposer la cantilène de façon qu'elle se trouve dans l'étendue de la généralité des voix; c'est-à-dire qu'il faudra la transposer de telle sorte que la dominante de la mélodie concorde avec la dominante de la généralité des voix.

Cela posé, on remarque que la dominante de la généralité des voix, ou la note moyenne de presque toutes les voix humaines (la *mèse*), se trouve être la note *la*; et pour ce motif on transpose *généralement* toutes les cantilènes grégoriennes de façon qu'elles aient pour note dominante la note *la*; en d'autres termes que leur dominante soit chantée à l'altitude de la note *la*.

D'après cela, les quatorze gammes plain-chantales s'écrivent comme suit.

1r Mode non transposé :	*Ré, mi, fa, sol,* LA — LA, *si, ut, ré.*	
« transposé :	La même gamme; la dominante étant *la.*	
2e Mode non transposé :	*La, si, ut, ré — ré, mi,* FA, *sol, la.*	On élève de 2 tons : de *la* à *ut* dièse,
« transposé :	*Ut#, ré#, mi, fa# — fa#, sol#,* LA, *si, ut#.*	et on a 4 notes diésées : *fa, ut, sol, ré.*
3e Mode non transposé :	*Mi, fa, sol, la, si — si,* UT, *ré, mi.*	On l'abaisse d'un ton $^1/_2$: de *mi* à *ut* dièse, et on a 3 notes diésées : *fa, ut, sol.*
« transposé :	*Ut#, ré, mi, fa#, sol# — sol#,* LA, *si, ut#.*	
4e Mode non transposé :	*Si, ut, ré, mi — mi, fa, sol,* LA, *si.*	
« transposé :	La même gamme; la dominante étant *la.*	
5e Mode non transposé :	*Fa, sol, la, si,* UT — UT, *ré, mi, fa.*	On l'abaisse d'un ton $^1/_2$: de *fa* à *ré,*
« transposé :	*Ré, mi, fa#, sol#,* LA — LA, *si, ut#, ré.*	et on a 3 notes diésées : *fa, ut, sol.*
6e Mode non transposé :	*Ut, ré, mi, fa — fa, sol,* LA, *si, ut.*	
« transposé :	La même gamme, la dominante étant *la.*	
7e Mode non transposé :	*Sol, la, si, ut,* RÉ — RÉ, *mi, fa, sol.*	On l'abaisse de 2 tons $^1/_2$: de *sol* à *ré,*
« transposé :	*Ré, mi, fa#, sol,* LA — LA, *si, ut, ré.*	et on a 1 note diésée « *fa.*
8e Mode non transposé :	*Ré, mi, fa, sol — sol, la, si,* UT, *ré.*	On l'abaisse de un ton $^1/_2$: de *ré* à *si,*
« transposé :	*Si, ut#, ré, mi — mi, fa#, sol#,* LA, *si.*	et on a 3 notes diésées : *fa, ut, sol.*

9ᵉ Mode non transposé : « transposé :	*La, si, ut, ré,* MI -- MI, *fa, sol, la.* *Ré, mi, fa. sol,* LA -- LA, *si♭, ut, ré.*	On l'abaisse de 3 tons ½ : de *la* à *ré*, et on a 1 note bémolisée : *si*.
10ᵉ Mode non transposé : « transposé :	*Mi, fa, sol, la — la, si,* UT, *ré, mi.* *Ut#, ré, mi, fa# — fa#, sol#,* LA, *si, ut#.*	On l'abaisse de un ton ½ : de *mi* à *ut* dièse, et on a 3 notes diésées : *fa, ut, sol.*
11ᵉ Mode non transposé : « transposé :	*Si, ut, ré, mi, fa — fa,* SOL, *la, si.* *Ut#, ré, mi, fa#, sol — sol,* LA, *si, ut#.*	On l'abaisse de 5 tons ½ : de *si* à *ut* dièse, et on a 2 notes diésées : *fa, ut.*

Quelques auteurs soutiennent que le 11ᵉ mode a pour dom. *mi*. Dans ce cas la transposition se fait de la façon suivante :

11ᵉ Mode non transposé : " transposé .	*Si, ut, ré,* MI, *fa -- fa, sol, la, si.* *Mi, fa, sol,* LA, *si♭ -- si♭, ut, ré, mi.*	On l'abaisse de 3 tons ½ : de *si* à *mi*, et on a 1 note bémolisée : *si*.
12ᵉ Mode non transposé : « transposé :	*Fa, sol, la, si — si, ut, ré,* MI, *fa.* *Si♭, ut, ré, mi — mi, fa, sol,* LA, *si♭.*	On l'abaisse de 3 tons ½ : de *fa* à *si* bémol, et on a 1 note bémolisée : *si*.
13ᵉ Mode non transposé : « transposé :	*Ut, ré, mi, fa,* SOL -- SOL, *la, si, ut.* *Ré, mi, fa#, sol,* LA -- LA, *si, ut#, ré.*	On l'abaisse de 5 tons : de *ut* supér. à *ré* infér., et on a 2 notes diésées : *fa, ut.*
14ᵉ Mode non transposé : « transposé :	*Sol, la, si, ut -- ut, ré,* MI, *fa, sol.* *Ut, ré, mi, fa — fa, sol,* LA, *si♭, ut.*	On l'abaisse de 3 tons ½ : de *sol* à *ut*, et on a 1 note bémolisée : *si*. (1)

(1) Les 9ᵉ, 10ᵉ, (11ᵉ, 12ᵉ), 13ᵉ et 14ᵉ mode ne se trouvent pas écrits dans nos livres à leur place naturelle.
Le 9ᵉ mode se trouve transposé au 1ʳ, et écrit avec un bémol à la clef.

Le 10ᵉ	"	"	2ᵉ	"	"	"
Le 12ᵉ	"	"	4ᵉ	"	"	"
Le 13ᵉ	"	"	5ᵉ	"	"	"
Le 14ᵉ	"	"	6ᵉ	"	"	"

REMARQUES :

Première : D'après ces tableaux, si on écrit les modes du plain-chant en dominante *la*, alors :

Le 1er, 4e et 6e mode s'écrivent comme ils sont, vu qu'ils ont cette dominante.

Les autres modes s'écrivent respectivement :

Le 2e avec quatre dièses; (1)

Les 3e, 5o, 8e et 10e (2) avec trois dièses;

Le 7e avec un dièse;

Les 9e, 12e et 14e avec un bémol; (3)

Le 13e (4) avec deux dièses;

Par cette transposition le 9e, le 12e et le 14e se trouvent transposés à la dominante *la*. On les chante donc comme ils se trouvent mais avec un *b*.

Le 13e écrit au 5e se présente comme suit :

13e Mode non transposé : *Ut, ré, mi, fa*, SOL — SOL, *la, si, ut.*
13e » transposé au 5e : *Fa, sol, la. si*b, UT — UT, *re, mi, fa.*
13e » » en dom. *la* : *Ré, mi, fa#, sol*, LA — LA. *si, ut#, ré.* 2 n. diés.:*fa, ut.*

Ce qui, comme on voit, revient juste au même résultat que si dans nos livres le 13e mode eut été écrit à sa place naturelle.

Le 10e mode écrit au 2e se présente comme suit :

10e Mode non transposé : *Mi, fa, sol, la — la, si*, UT, *ré, mi.*
10e » transposé au 2e : *La, si*b, *ut, ré — ré, mi*, FA, *sol, la.*
10e » « en dom. *la* : *Ut#, ré, mi, fa#—fa#, sol#*, LA, *si, ut.* 3n. d.:*fa, ut, sol.*

Ce qui encore une fois revient juste au même que si on avait laissé le 10e mode à sa place naturelle. La seule chose à en retenir, c'est que le 5e mode avec *b* à la clef et le 2e mode avec *b* à la clef, ne sont pas le 5e ni le 2e mode ; mais respectivement le 13e et le 10e, et par conséquent au lieu d'avoir dans leur transposition en dom. *la*, respectivement trois dièses et quatre dièses, ils n'en ont que deux et trois.

(1) La note *si* se rencontre très-rarement au deuxième mode ; et souvent quand on la rencontre elle est affectée d'un *b*. Or dans la gamme transposée, c'est le *ré dièse* qui correspond au *si*. Par conséquent ou bien on ne rencontrera presque jamais la note *ré dièse*, ou bien elle devra souvent être affectée d'un *b*, et on aura alors *ré dièse bémol*, ce qui équivaut à *ré naturel*. Par conséquent presque toujours le 2e mode transposé n'aura *de fait* que trois dièses ; mais naturellement il en a quatre, et quand dans le deuxième mode, soit dans la mélodie, soit dans l'accompagnement on rencontre un *si* naturel, il faut dans la transposition le traduire par *ré dièse* et non par *ré naturel*.

(2) Dans nos livres le 10e mode se trouve écrit au 2e avec un *b* à la clef. Pour la transposition en dominante *la*, cela revient juste au même. (V. plus haut note 2e de la p. 138 et 139).

(3) Le 9e, 12e et 14e se trouvent écrits dans nos livres comme étant du 1r, du 4e ou du 6e mode avec un *b* à la clef. C'est la transposition en dominante *la*, qui est déjà faite.

(4) Dans nos livres le 13e mode est écrit comme étant le 5e avec un *b* à la clef. Pour la transposition en dominante *la*, cela revient juste au même.

Le 11ᵉ enfin avec deux dièses ou un bémol d'après les cas. (¹)

Deuxième remarque : Qu'on ne croie pas que les modes transposés parce qu'ils emploient des dièses ou des bémols, sortent de la tonalité diatonique.

Nullement. En effet, ces dièses et ces bémols n'en sont pas à proprement parler. Ils n'introduisent dans la tonalité aucun nouvel intervalle.

Ainsi par exemple, le troisième mode non transposé s'écrit : *mi, fa, sol, la, si — si,* UT, *ré, mi;* et le troisième mode transposé en dominante *la* s'écrit : *ut#, ré, mi, fa#, sol# — sol#,* LA, *si, ut#.*

Mais c'est là simplement une manière de s'exprimer, qui ne change pas du tout la mélodie.

Que signifie en effet : *mi, fa, sol, la, si — si, ut, ré, mi?*

Simplement et uniquement qu'il faut chanter successivement : un demi-ton, un ton, un ton, un ton — un demi-ton, un ton et un ton; et que pour cette succession d'intervalles il faut commencer par un son, qui se trouve à l'altitude de celui que nous appelons *mi.*

Que signifie : *ut#, ré, mi, fa#. sol# — sol#, la, si, ut#?*

Simplement et uniquement qu'il faut chanter précisément la même succession des mêmes intervalles; mais en commençant par un son à un ton et demi plus bas que celui que nous appelons *mi.*

Et ainsi pour écrire le mode transposé, on pourrait employer les mêmes notes : *mi, fa, sol, la, si — si, ut, ré, mi;* mais en observant qu'il faut chanter le *mi* à un ton et demi plus bas que son altitude ordinaire.

On ne sort du genre diatonique pour entrer dans le chromatique que quand on emploie des dièses ou bémols *accidentels*, et que par là on introduit dans la gamme des intervalles qui ne s'y trouvaient pas.

Ainsi *mi, fa, sol, la, si — si, ut, ré, mi* présente la succession

---

(⁵) C'est-à-dire d'après qu'on lui attribue comme dominante le *sol* ou le *mi.*

d'intervalles suivante : un demi-ton, un ton, un ton, un ton, un demi-ton, un ton et un ton.

Si maintenant dans cette gamme je diésais le *sol*; là où je fais intervenir le dièse, j'introduirais de nouveaux intervalles ; j'aurais en effet par là introduit un demi-ton entre le 3e et le 4e degré de la gamme; intervalle qui ne se trouve pas dans la gamme, et qui forme la subdivision (chromatique) d'un intervalle (diatonique).

Troisième remarque. Les troisième, cinquième, huitième et dixième modes transposés doivent s'écrire avec trois dièses. Or en musique moderne le mode *la majeur* et le mode *fa dièse mineur* s'écrivent aussi avec trois dièses.

Plusieurs organistes en concluent à tort que les troisième, cinquième, huitième et dixième modes se chantent en *la majeur* ou en *fa dièse mineur.*

Les gammes respectives des troisième, cinquième, huitième et dixième modes ne ressemblent pas aux modes de *la majeur* ou de *fa dièse mineur.*

En effet ces modes s'écrivent :

La majeur :	*La,*	*si,*	*ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la.*
3e *Mode transposé :*	*Ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si,*	*ut#.*
5e » » :	*Ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si,*	*ut#,*	*ré.*
8e » » :	*Si,*	*ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si.*
10e » » :	*Ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si,*	*ut#.*

Comme on le voit aucune de ces gammes ne ressemble à la gamme de *la majeur.*

De même aucune d'elles ne ressemble à celle de *fa dièse mineur.* En effet :

Fa# mineur :	*Fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si,*	*ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#.*
3e *Mode transposé :*	*Ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si,*	*ut#.*
5e » » :	*Ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si,*	*ut#,*	*ré.*
8e » » :	*Si,*	*ut#,*	*ré,*	*mi,*	*fa#,*	*sol#,*	*la,*	*si.*

10e *Mode transposé* : *Ut#, ré, mi, fa#, sol#, la, si, ut#.*

Aucune de ces gammes n'a la même position des tons et demi-tons. Elles ne se ressemblent donc pas.

Qu'on cesse donc une bonne fois de qualifier les modes du plain-chant sous des noms qui ne conviennent qu'à la musique moderne. (1)

---

(1) Le neuvième mode transposé ne peut pas même être appelé *ré mineur*, quoiqu'il présente identiquement la même succession d'intervalles.

En effet si le ré mineur et le neuvième mode transposé ont tous les deux l'échelle suivante :

Ré, mi, fa, sol, la, si♭, ut, ré.

il y a cependant entr'eux beaucoup de différences :

Le *ré mineur* en effet voudra presque toujours avoir une *note sensible* (voir plus haut p. 131.) et pour cela il diésera le *ut* et le *si♭*; tandis que le neuvième mode du plain-chant devra rester invariablement le même.

Dès lors les deux gammes se présenteront différemment :

Ré mineur : *Ré, mi, fa, sol, la, si♭#* (ou *si* ♮) *ut#, ré.*

9e *Mode transposé* ; *Ré, mi, fa, sol, la, si♭, ut, ré.*

Entre le mode *ré mineur* musical et le 9e mode transposé plain-chantal existeront au surplus toutes les différences que nous avons indiquées au chapitre précédent.

TROISIÈME PARTIE.

DE L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

CHAPITRE I.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Les mélodies grégoriennes n'étaient anciennement pas écrites comme elle le sont aujourd'hui.

Dans les livres usuels elles étaient toujours écrites en *neumes;* et notre écriture actuelle n'est que la transformation, et, disons-le, bien souvent la corruption des neumes anciens.

« Il importe, dit Dom Pothier (¹), *à l'intelligence comme à la*
» *bonne exécution* des mélodies Grégoriennes, toujours écrites en
» neumes dans les anciens monuments, que l'on comprenne
» la nature de ces signes et la valeur qui leur est attribuée
» par la tradition. »

« Pour cela il est nécessaire de les étudier dans leur forme
» primitive et de suivre dans le cours des siècles les diverses
» transformations qu'ils ont subies jusqu'à l'époque assez récente
» de leur totale destruction. »

Les savants auteurs de la « Paléographie musicale (²), écrivent de leur côté :

« Depuis l'apparition de cet ouvrage (*les Mélodies Grégoriennes*
» *de Dom Pothier*), l'étude des neumes quitta les régions purement
» spéculatives pour entrer définitivement dans l'enseignement des
» plus humbles méthodes. *Il est impossible aujourd'hui d'expliquer*

(¹) *Les Mélodies Grégoriennes*, Tournay 1881, *chap.* IV.

(²) *Paléographie musicale*, première année, Solesmes, 1889, Introduction générale, nº II, page 13.

» *les premiers principes de l'exécution grégorienne sans donner aux* » *élèves quelques notions sur l'origine, la nature et la valeur des* » *neumes.* »

Nous sommes entièrement dans la même conviction.

Nous donnerons donc rapidement quelques notions sur l'écriture musicale des anciens.

Les anciens avaient une double manière de noter le chant : l'une qu'ils réservaient aux ouvrages didactiques ou de théorie; l'autre, qu'ils employaient dans leurs ouvrages usuels, dans les manuels de chant.

La première notation « consiste presque exclusivement dans » l'emploi des lettres de l'alphabet. »

La seconde consiste en certains signes spéciaux appelés *neumes*.

ARTICLE I.

DE LA NOTATION DIDACTIQUE.

I.

DE LA NOTATION PAR LES LETTRES DE L'ALPHABET.

A. Les anciens Grecs, et après eux les Latins désignaient les différents sons au moyen des lettres de l'alphabet.

Entr'autres systèmes, le plus répandu pour la musique vocale était celui qui « consistait à prendre simplement les lettres telles » qu'elles se suivent dans l'alphabet, et à les disposer ainsi sur » les degrés *diatoniques* de l'échelle, sauf à modifier la forme ou » la position de ces lettres pour les intervalles non-diatoniques. »

« Le son le plus grave de l'échelle musicale, telle qu'elle avait » été constituée chez les Grecs et les Latins, se trouvait être la » note, que nous appelons maintenant *la*, (le *la* inférieur) à l'octave

» au dessous de la *mèse* des anciens, c'est-à-dire du son moyen de » la voix. » [1]

Ce son le plus grave se désignait par la lettre A.

1° De là les uns comptaient quinze sons, de *A* jusqu'à *P* ; les autres au contraire s'arrêtaient après *G*, c'est-à-dire après le septième son.

Voici pourquoi :

Les uns prenaient pour base le *bis-diapason* complet, dont nous avons parlé à la page 28. Or ce *bis-diapason* comprenant quinze sons, il était tout naturel de faire usage de quinze lettres différentes pour les désigner.

« Les autres, au contraire, considérant « qu'après les sept » premiers degrés les sons se reproduisent dans le même ordre de » tons et de demi-tons, se contentèrent des sept premières lettres » de l'alphabet : *A B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, et les répétèrent à partir de » la huitième; mais pour éviter de confondre les sons de l'octave » grave avec les sons correspondants de l'octave aiguë, marqués » des mêmes lettres, ils distinguèrent les sept degrés inférieurs par » des lettres majuscules : *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, et les sept suivants » par des minuscules : *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, qu'ils doublèrent ensuite » pour la troisième octave : *aa*, *bb*, *cc*, etc. » [2]

2° Certains chants présentent quelquefois un son plus grave encore que le *la* inférieur, c'est-à-dire que le *A* Ce nouveau son, qui est juste à l'octave au dessous du son *G*, fut représenté par cette même lettre *G*, mais prise dans l'alphabet grec, où elle s'écrit *Γ*, et où elle s'appelle *Gamma*.

Toute la série des sons commençait donc par celui qu'on appelait *Gamma;* et comme la série des lettres porte le nom d'*alphabet* d'après les deux premières lettres : *alpha*, *bêta*; ainsi aussi l'échelle musicale s'est appelée *Gamme*, suivant le premier son : *Gamma*.

3° Dans le système à quinze lettres, c'est la lettre i qui représente le *si*. Mais comme on avait quelquefois besoin du *si bémol*,

---

(1) *Dom Pothier* : Les mélodies Grégoriennes. *chap.* 3.
(2) *Dom Pothier*, ibid.

on désignait ce son par la même lettre i, mais écrite en d'autres caractères, par exemple, en italique : *i*.

Dans le système à sept lettres, le *si* était désigné par le *b* minuscule. On l'écrivait d'une manière arrondie ♭ pour marquer le *si bémol*, tandis qu'on lui donnait une forme carrée ♮, pour noter le *si naturel*.

Le ♭ s'appelait *b rotundum* (b rond), parcequ'il se composait d'un trait vertical et d'un demi-rond. Plus tard on l'appela *b molle* (le b mou); d'où lui est venu le nom de *bémol*.

Le ♮ s'appelait *b quadratum* (¹) (b carré), parcequ'il se composait d'un trait vertical et d'un carré. C'est l'origine du mot bécarre. (²)

B. Au milieu du onzième siècle, *Herman Contract* fit aussi usage des lettres mais dans une pensée toute différente. Chez lui les lettres ne désignent pas les divers sons de la gamme, mais les divers degrés, les intervalles, que la voix doit franchir pour aller d'un son à un autre.

Dans son système :

E	exprimait	l'*unisson*.
S	»	le *demi-ton* ou la seconde mineure.
T	»	le *ton* ou la seconde majeure.
TS	»	le *ton et demi* ou la tierce mineure.
TT	»	*deux tons pleins* ou la tierce majeure.
D	»	le *diatessaron* ou la quarte juste.
Δ	»	le *diapente* ou la quinte juste.
ΔS	»	une *quinte plus un demi-ton* ou la sixte mineure.
ΔT	»	une *quinte plus un ton* ou la sixte majeure.
ΔD	»	une *quinte plus une quarte* ou l'octave.

Ces lettres accompagnées d'un point indiquaient que l'intervalle était descendant, sans point qu'il était ascendant. (³)

(¹) De là dans les anciens auteurs les expressions : *facere b rotundum* pour dire chanter un si bémol, et *quadrare b* pour signifier qu'on chante si naturel.

(²) On recommence aujourd'hui dans certains ouvrages didactiques à employer une methode de notation par lettres.

(³) Il existait chez les latins encore une autre manière d'indiquer les intervalles. Elle consistait à échelonner les paroles elles-mêmes entre des lignes.

II.

DE LA NOTATION PAR CHIFFRES.

En même temps que des lettres on se servait quelquefois des chiffres pour désigner les sons de l'échelle musicale.

Prenant pour fondement le système à quinze lettres, on désigna par 1 le son correspondant à la lettre A, par 2 le son correspondant à la lettre B et ainsi de suite jusqu'à quinze.

Dans ce système, le son qui correspondait à Γ (gamma), et qui commençait toute la série, était représenté par le chiffre 0; le *si bémol* par 9^1 (nona prima) et le *si naturel* par 9^2 (nona secunda). ([1])

ARTICLE II.

DE LA NOTATION USUELLE OU NEUMATIQUE.

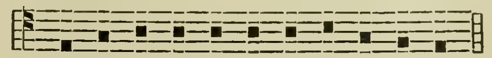
La notation *neumatique*, ou la notation au moyen de signes spéciaux appelés *neumes*, était celle qu'on employait dans les livres usuels, ou dans les manuels de chant.

Au commencement de chaque ligne se trouvait la lettre S ou T suivant que l'intervalle était d'un demi-ton ou d'un ton entier.

Voici un exemple de cette notation :

T			es	
S		tris sempiternus		
T	pa-		fi-	
T				li-
S	Tu			us.
T				

Ce qui pourrait être traduit par :



Tu pa- tris sem-pi - ter - nus es fi - li - us.

Ce système est assez semblable à celui de la portée musicale.

([1]) On recommence aujourd'hui à faire usage de méthodes chiffrées ; mais elles sont basées sur une autre idée.

Pour ce motif elle portait aussi le nom de notation *usuelle*.

Les *neumes* sont les signes usités dans les anciens manuscrits pour noter le chant.

I.

DE L'ORIGINE DES NEUMES.

Par rapport à leur origine, on distingue dans les anciens manuscrits deux espèces de neumes : ceux qui proviennent des accents grammaticaux diversement combinés; et ceux qui proviennent de points groupés.

A. — DES NEUMES QUI PROVIENNENT DES ACCENTS.

Nous l'avons déjà dit, et nous aurons à le répéter encore, le chant ancien et le plain-chant s'inspirent toujours du texte des paroles à chanter.

Bien plus, le chant était primitivement si simple qu'il ressemblait plutôt à une déclamation qu'à un chant : « *Primitiva Ecclesia ita psallebat ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare, ita ut pronunciantі vicinior esset quam psallenti.* (1)

A peu de chose près le chant ancien n'était donc qu'un débit, les inflexions de la voix faites par le chanteur étaient semblables à celles que fait un déclamateur. Comme celui-ci élève la voix sur certaines syllabes et la fléchit sur d'autres, ainsi, d'une manière semblable, et pour ainsi dire parallèle, la voix du chanteur montait et descendait.

Il était dès lors très-naturel d'employer les mêmes signes pour exprimer les deux modulations.

Voyons cela de plus près.

1° Dans le *discours déclamé*, il faut distinguer les mots et les phrases.

---

1. St *Augustin :* Confessions, livre X.

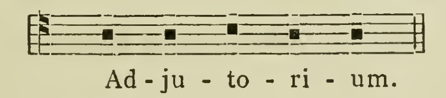
a) Dans tout mot se rencontre une syllabe sur laquelle monte la voix. C'est la syllabe essentielle du mot.

Ainsi quand on prononce le mot *adjutorium*, la voix monte sur la syllabe *to*.

Voulant marquer cette élévation de la voix, les grammairiens latins ont placé sur la syllabe *to* le signe /, qu'on appelait *accent tonique* et aussi *accent aigu* ou élevé.

Par contre pour distinguer plus clairement encore, ils ont mis parfois sur les autres syllabes le signe \, qu'on appelait *accent grave* ou bas.

Ainsi le mot *adjutorium* s'écrivait *àdjùtórìùm*, et se prononçait à peu près comme s'il était noté de la façon suivante :



Mais dans les mots latins comme dans les mots grecs, il faut encore considérer la quantité prosodique de chaque syllabe. D'après cette quantité, les syllabes se diversifient en syllabes longues et en syllabes brèves. Or parfois les latins imitant les grecs, voulaient, par leur manière de parler, faire ressortir cette différence. Alors ils prononçaient plus longuement les syllabes longues, de manière à leur donner à peu près une durée double de celles des syllabes brèves. Le mot *Roma* se prononçait ainsi *Rooma*.

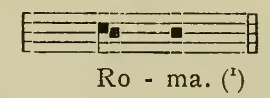
La même chose avait lieu quand l'une ou l'autre syllabe était double, soit par contraction, soit parce qu'elle formait diphtongue : comme les syllabes *æ* dans *æque* et *Romæ*.

Si maintenant nous prononçons les mots *Rooma* et *Roomæ* en doublant les syllabes longues, nous avons trois syllabes dans le mot *Rooma*, et quatre dans le mot *Roomæ*.

L'une de ces syllabes doit porter l'accent tonique.

Dans le mot *Rooma*, d'après les règles de l'accentuation latine, c'est la première syllabe qui porte cet accent ; et les deux autres portent l'accent grave. Le mot *Rooma* s'écrira donc *Róòmà*.

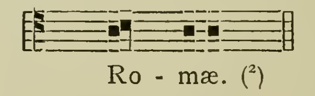
Ecrivant maintenant le mot *Roma* avec un seul *o*, ce seul *o* représentera une double syllabe, et portera à lui tout seul les deux accents. Le mot s'écrira dès lors *Rômà*, portant sur la syllabe *o* un accent aigu suivi d'un accent grave, ce qui combiné forme l'*accent circonflexe*, et il se prononçera à peu près comme s'il était noté :



Ro - ma. (1)

Dans le mot *Roomæ*, qui comprend quatre syllabes, la syllabe accentuée, d'après les règles de l'accentuation latine, doit être la seconde. Les autres syllabes porteront l'accent grave; et le mot *Roomæ* s'écrira *Ròómàè*.

Si l'on contracte maintenant les deux premières syllabes en une seule, cette syllabe portera les deux accents, soit un accent grave suivi d'un accent aigu, ce qui formera un *accent anticirconflexe*. Le mot *Roomæ* s'écrira donc *Rǒmàè* et se prononcera à peu près comme s'il était noté :



Ro - mæ. (2)

(1) Remarquons que l'*accent circonflexe* correspond à un son aigu suivi d'un son grave. D'ailleurs l'*accent circonflexe* s'est appelé pendant longtemps la *flexa*, c'est-à-dire la voix qui fléchit.

(2) Par la même opération la syllabe double *mæ* étant contractée en une seule devrait porter les deux accents c'est-à-dire deux accents graves. Mais comme l'accent grave ne s'exprimait pas, la syllabe *mæ* ne portait aucun accent.

Dans la suite des temps *l'anticirconflexe* s'est perdu et il a été remplacé, soit par l'accent aigu, soit par l'accent circonflexe.

Par ce que nous venons de dire ici on comprend aisément que toute syllabe contracte ne doit pas nécessairement porter l'accent circonflexe.

On doit lui donner les deux accents qui affectaient les deux syllabes qui se sont réunies.

Partant, si les deux syllabes qui forment la syllabe contracte portent chacune un accent grave, la syllabe contracte portera un double accent grave ; et dans le cas ou celui-ci ne s'exprime pas, elle ne portera pas d'accent.

Si les deux syllabes portent, la première un accent grave et la deuxième un accent aigu, la syllabe contracte portera un accent anticirconflexe; et dans le cas où l'on n'exprime pas l'accent grave, elle portera simplement un accent aigu.

Enfin si les deux syllabes portent, la première un accent aigu et la seconde un accent grave, alors, mais alors seulement, la syllabe contracte portera un accent circonflexe.

La modulation, que le déclamateur produit dans la prononciation de chaque mot, a donc été exprimée au moyen des signes que nous appelons les accents: l'accent aigu ou tonique ╱, l'accent grave ╲, l'accent circonflexe Λ, et l'accent anticirconflexe V. Ces deux derniers sont des combinaisons de l'accent grave et de l'accent aigu.

b) Outre la modulation du mot, il y a encore dans la déclamation une modulation de la phrase. Dans la phrase déclamée, il y a en effet certaines syllabes, certains mots, voire même certaines parties de phrase que l'on prononce d'une manière plus aiguë, plus vive etc. que d'autres.

Ainsi d'une part suivant que la phrase sera affirmative, négative, dubitative, interrogative, on imprimera à certaines parties de la phrase des inflexions de voix différentes. Ce sont les inflexions oratoires logiques ou de la pensée.

D'autre part suivant que la phrase exprimera la joie ou la tristesse, la crainte ou l'espérance, le désir ou la répulsion,

---

Dans nos langues modernes, toute contraction est indiquée par l'accent circonflexe. Cela n'est pas logique.

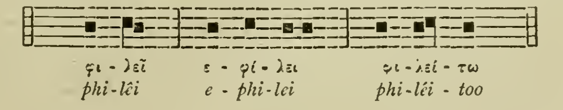
En grec au contraire la règle indiquée est parfaitement observée.

Ainsi dans le verbe φιλέω (*philéoo.*), la troisième personne du singulier de l'indicatif présent est φιλέει (*philéei*). L'accent aigu se trouve sur la syllabe λέ (*lé*), c'est-à-dire sur la première de celles qui vont se contracter en λέι (*lei*). Aussi le grec écrit-il ici la syllabe contracte avec l'accent circonflexe φιλεῖ (*philêi*).

Au contraire, à l'imparfait, la troisième personne du singulier εφίλεε (*ephilee*) porte l'accent sur la syllabe φι(*phi*). Les deux syllabes λε (*le*) et ε (*e*) portent chacune un accent grave. Aussi la syllabe qu'elles forment en se contractant porte-t-elle deux accents graves; et comme celui-ci ne s'exprime pas, la syllabe contracte n'aura aucun accent, et le mot contracté s'écrira : εφίλει (*ephilei*).

En troisième lieu, la troisième personne du singulier de l'impératif présent φιλεέτω (*phileétoo*) porte l'accent aigu sur la deuxième des syllabes qui se contracteront. Aussi la syllabe contracte ne porte-t-elle pas l'accent circonflexe mais l'accent anticirconflexe, et comme dans ce cas aussi l'accent grave ne s'exprime pas, la syllabe contracte porte simplement l'accent aigu, et le mot contracté s'écrit : φιλείτω (*phileitoo*).

D'après cela les grecs prononceront ces trois mots à peu près comme s'ils étaient notés :



φι - λεῖ *phi-lêi* ε - φί - λει *e - phi-lei* φι - λεί - τω *phi-léi - too*

l'amour ou la haine, la voix de l'homme, répondant à son cœur donnera aux mots une inflexion qui variera suivant la nature du sentiment. Ce sont les inflexions oratoires pathétiques ou du sentiment.

Dans ces deux cas, l'inflexion de la phrase, c'est-à-dire l'accent oratoire viendra se joindre à l'inflexion du mot c'est-à-dire à l'accent tonique; quelquefois il y aura lutte entre ces deux accents, l'inflexion de la phrase modifiera l'inflexion du mot, et il arrivera même à l'accent oratoire de se mettre à la place de l'accent tonique.

Pour ne citer qu'un exemple, la phrase interrogative qui attend une réponse, ne viendra-t-elle pas donner aux dernières syllabes une certaine élévation de ton, qui luttera contre l'élévation de la syllabe accentuée, et qui quelquefois la surpassera et voudra se substituer à elle? Aussi, comme le dit Dom Pothier, la phrase: *Adjutorium nostrum nonne sit in nomine Domini?*, se prononcera-t-elle dans la déclamation: *Adjutorium nostrúm nonne sít in nomine Dominí?*, alors que la simple phrase affirmative se prononcerait *adjutórium nóstrum in nómine Dómini* (1).

Cette modulation produite par l'inflexion oratoire de la phrase n'a pas été indiquée par des signes spéciaux dans l'écriture du discours.

Pour le *discours déclamé*, nous concluons donc que les modulations sont produites par des *inflexions de mot* et des *inflexions de phrase*, c'est-à-dire par l'inflexion de l'accent tonique et par celle de l'accent oratoire: logique ou pathétique; et que ce qui en a été marqué, l'a été au moyen des signes que nous appelons *accents*.

2° Les inflexions de la voix dans le *chant* sont tout-à-fait semblables à celles que produit la voix dans la déclamation. Il en

---

(1) Si même dans la simple déclamation, l'élévation de ton produite par l'accent tonique se modifie ou même s'efface en présence de l'élévation produite sur une autre syllabe par l'accent oratoire; à plus forte raison l'accent tonique pourra-t-il quelque fois se transformer et quasi disparaître lorsqu'il se trouvera en concurrence avec le chant.

Les novateurs modernes, à cheval sur l'accent tonique, et croyant peut-être que les auteurs du moyen-age (meilleurs latinistes que nous) ignoraient les règles de l'accentuation latine, n'ont-ils pas oublié de tenir parfois compte du point actuel?

était ainsi surtout primitivement, quand le chant n'était pour ainsi dire qu'un débit.

De cette analogie dans les modulations est venue la même analogie dans les signes qui servent à les représenter.

Partant, comme on s'était servi des accents pour exprimer les modulations du discours déclamé, ainsi aussi s'est-on servi des accents (aigu, grave, et de leurs diverses combinaisons) pour exprimer les modulations du chant.

Seulement on est allé plus loin que pour la déclamation.

Pour la déclamation les signes employés (c'est-à-dire les accents) ne faisaient connaître que la seule *modulation du mot.* Quant à celle de la *phrase*, on ne le notait pas, on l'abandonnait au sens esthétique du déclamateur. Pour le chant au contraire on a exprimé et l'inflexion du mot et l'inflexion de la phrase; et cette double inflexion on l'a marquée au moyen des accents et de leurs diverses combinaisons.

Ces accents: aigu, grave, ou diversément combinés, portent chacun un nom différent, mais ils se désignent tous sous le nom générique de *neume.*

Voici ces divers neumes avec les noms qu'ils portent et l'indication des accents d'où ils proviennent:

a) L'*accent grave* ╲. Dans plusieurs cas, surtout lorsqu'il n'est pas joint à l'accent aigu, il a pris la forme d'un simple point. Aussi l'a-t-on appelé *punctum* (■ ou ◆). Quand il est joint à l'accent aigu, et qu'il est représenté par le trait ╲, il y a dans les manuscrits une tendance à faire le trait moins long que celui de l'accent aigu.

b) L'*accent aigu* ╱. Employé isolément il a pris le nom de *virga.* Quelquefois ce trait est perpendiculaire /. Il s'écrit actuellement sous la forme de la note caudée ┐.

c) L'*accent circonflexe* Λ. C'est l'accent aigu suivi de l'accent grave. Il porte les noms de *flexa*, *clinis* et surtout *clivis.* On pourrait l'appeler ainsi *virga flexa* ou *virga inclinis* ou *inclivis.* Il s'écrit actuellement comme ceci ┌■.

d) L'*accent anticirconflexe* V. C'est l'accent grave suivi de l'accent

aigu. On l'appelle, probablement à cause de sa forme, *pes* ou *podatus*. Il s'exprime actuellement sous cette forme-ci.

Voilà les *neumes* les plus simples. Tous les autres ne sont plus que des combinaisons. Ainsi nous avons :

e) Le *Scandicus* (1) ou. Ici la voix monte de trois degrés. Ce neume s'exprimait anciennement par deux accents graves (deux *puncta*), suivis d'un accent aigu (*virga*). On l'appelle encore du nom de *virga prœbipunctis*.

f) Le *Salicus*. Ce sont encore deux accents graves (deux *puncta*), suivis d'un accent aigu (*virga*); mais ici les deux accents graves sont sur le même degré d'élévation.

g) Le *Climacus*. C'est l'inverse du précédent. Il s'exprimait par un accent aigu (*virga*), suivi de deux accents graves (deux *puncta*). On l'appelle aussi *virga subbipunctis*.

h) Le *Torculus* s'exprimait par un accent grave, suivi d'un accent aigu, suivi lui-même d'un accent grave. Il commence comme le *podatus* et finit comme la *flexa*. Aussi l'appelle-t-on parfois *pes flexus*, *podatus flexus*.

i) Le *Porrectus*. Ce neume était formé par un accent grave entre deux accents aigus. C'est l'inverse du *torculus*. Ici ce n'est pas le *podatus* qui fléchit, c'est la *clivis* qui remonte. Aussi l'appelle-t-on parfois *clivis resupina*.

k) Le *Podatus subbipunctis*. C'est le *podatus* suivi de deux accents graves (deux *puncta*). Ce neume s'exprimait donc par un accent grave, suivi d'un accent aigu, suivi de deux accents graves.

l) Le *Climacus resupinus*. C'est le *climacus* suivi d'un accent aigu. Ce neume se composait partant d'un accent aigu suivi de deux accents graves suivis eux-mêmes d'un accent aigu.

On trouve dans les anciens manuscrits encore d'autres combinaisons de l'accent grave avec l'accent aigu. Ainsi on avait encore le *scandicus flexus*, qui s'appelait aussi *clivis prœbipunctis* ; le

(1) Voir au tableau ci-après comment on écrivait ces neumes dans les divers siècles.

torculus resupinus ; le *scandicus subbipunctis* qui pourrait s'appeler aussi *climacus præbipunctis;* le *porrectus flexus* ; le *porrectus subbipunctis* .

De même, comme on a parfois *præbipunctis* et *subbipunctis* rencontre-t-on aussi *prætripunctis, subtripunctis, prædiatessaris* etc.

Ainsi on trouve les formules suivantes :

; ; ; ; ; ;

; ; ; ; ; ;

.

3° Le chant grégorien, outre les neumes indiqués, admettait encore certains ornements destinés à embellir le chant.

Ces ornements s'appelaient respectivement: la *syncope*, le *pressus*, le *strophicus* avec l'*oriscus*, le *quilisma* et la *semivocalis* (1).

a) La *syncope*. Quand de deux groupes qui se suivent immédiatement, le premier finit sur la même note sur laquelle commence l'autre, alors la note qui se trouve ainsi doublée ne doit être chantée qu'une fois; mais d'une manière plus continue, et analogue à celle dont on chante la syncope en musique. Ainsi dans l'exemple suivant la *virga* du *scandicus* forme syncope avec la *virga* du *climacus*.

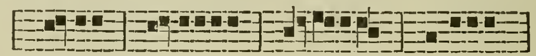
b) Le *pressus*. Cet ornement s'ajoute à l'avant-dernière note d'un groupe descendant. Il indique que la voix doit s'arrêter et appuyer fortement sur cette note. On l'écrit actuellement en doublant simplement la note affectée de ce signe, comme par exemple : . Dans les anciens manuscrits il s'indique par un signe ajouté à la note. (Voir le tableau ci-joint.)

(1) Voir au tableau ci-après la forme qu'ont ces ornements dans les livres de chant des divers siècles.

c) Le *strophicus.* Ce signe indique que l'on doit plus ou moins répercuter la note à laquelle il est joint. On doit pour ainsi dire lui donner un certain écho. Ce signe a tout-à-fait la forme d'une virgule '. Quand la note ne doit être répercutée qu'une fois on n'écrit qu'une virgule ' et alors le signe s'appelle *apostropha.* Quand on doit la répercuter deux fois, on en écrit deux, et il s'appelle alors *distropha* ''. De même a-t-on la *tristropha* ''' et ainsi de suite.

Quand le *strophicus* n'est pas joint à une note mais qu'il est employé seul, il indique qu'il doit se répercuter soi-même.

On l'écrit actuellement ainsi :



L'*oriscus* est une espèce de strophicus; mais la répercussion qu'il indique doit être plus liée, et ressembler à la syncope. Dans notre notation actuelle nous n'avons pas de signe spécial pour l'écrire.

d) Le *quilisma.* C'est un ornement qui indique que la note précédente doit être *tremblée, vibrée, trillée* avant de passer à la note suivante. Ce signe ne s'emploie que dans les groupes ascendants, et en général il sert à relier deux notes distantes d'une tierce majeure. Notre notation actuelle ne possède pas de signe spécial pour l'exprimer. En général le *quilisma* s'est perdu dans la notation et il y parait comme une *note carrée* ordinaire (1). On en a un exemple dans la préface de la messe *in tono solemni,* aux mots *Sursum corda.* Primitivement il n'y avait que deux notes sur la syllabe *sur* : ; mais la première note était

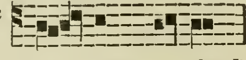
Sur-sum cor-da

affectée d'un *quilisma.*

« La manière de relier ici *la* et *ut* ne parait pas avoir consisté à « émettre la note intermédiaire, c'est-à-dire *si*, mais à donner à la « voix un mouvement de circonvolution (quilisma, kulio κυλίω

(1) Dom Pothier, suivant la notation du XIVe et XVe siècles, l'exprime dans ses éditions au moyen d'une note carrée *barbue.*

« volvo, nota volubilis), consistant à rouler pour ainsi dire la voix « autour du *la* avant de monter à l'*ut*, en chantant *la si la sol ut* ou « simplement *la sol la ut*.

«Ainsi pourrait se traduire de cette manière: 

Sur-sum cor-da   Sur - sum corda (1)

e) La *semivocalis*. Cet ornement signifie que la note qui porte ce

---

(1) *Dom Pothier*, Les mélodies Grégoriennes, chap. 7.

Voici ce que Lambillotte écrit du *quilisma* :

Citons d'abord, dit-il, les paroles des auteurs didactiques du moyen-âge.

Bernon écrit: « QUILISMATA *quæ nos* GRADATAS NEUMAS *dicimus, magis gutturis quam « chordarum vel alicujus instrumenti officio, modulantur.* » (Gerbert. *Scriptores Musici*, tom. II, p 80.) Les *quilisma* que nous appelons *neumes gradués* se modulent plus facilement « par la voix humaine, qu'au moyen d'instruments à cordes, ou de tout autre instru- « ment. »

Aribon définit ainsi le *quilisma*: « *Vox tremula est neuma quam* GRADATAM *vel* QUILIS- « MA *dicimus.* » « Un son tremblé est ce que nous appelons *son gradué* ou *quilisma* » (ibid., p. 215.)

Au chapitre XXIXe de la musique d'Engelbert, nous lisons ce passage « UNISONUS « *vero non est aliqua conjunctio vocum quia non habet* THESIM *et* ARSIM, *nec per consequens* « INTERVALLUM *vel* DISTANTIAM, *sed est* VOX TREMULA, *sicut est sonus flatus tubæ vel « cornu, et designatur in libris per neumam quæ vocatur* QUILISMA. » « *L'unisson* n'est « point une certaine conjonction de sons parce qu'il n'y a dans l'unisson ni *élévation* « ni *descente*, et par conséquent ni *intervalle* ni *distance*, mais c'est un *son tremblé*, comme « est le son produit par le souffle dans la trompette ou le cor, et il est indiqué dans les « livres par le neume appelé *quilisma* » (Gerb ibid. p 313).

D'après ce que nous venons de dire, il s'en suivrait que le *quilisma* serait ce que nous appelons aujourd'hui une note vibrante, et que les italiens indiquent par le mot *vibrato*, c'est-à-dire un tremblement dans la voix, quelque chose de vibrant sur la note qui porte ce signe (1), et en cela il diffère du *tril*, où l'on entend deux notes différentes. Comme le remarque Bernon, il serait très difficile de rendre l'effet de ce *vibrato* sur un instrument de musique, il ne peut se rendre parfaitement que par la voix flexible de l'homme.

Gui d'Arezzo vient confirmer de toute son autorité ce que nous avons avancé. Il dit au chapitre XVe de son *Micrologue*, en expliquant ce qu'il entend par *son tremblé* : « *Aliæ voces... tremulam habeant, id est, varium tenorem.* » « Que d'autres sons aient une « note tremblée, c'est-à-dire une teneur variée. » (Gerbert tom. II p. 15). Par *teneur* le savant musicien entend simplement toute note soutenue, « *mora uniuscujusque vocis.* » (Ibid. p. 38) Or un son SOUTENU et VARIÉ ne peut se comprendre que par l'effet du *vibrato*, espèce de *tremblement* qu'on lui fait produire. La définition de Gui revient donc à celle d'Engelbert: « *un son qui n'a ni* ÉLÉVATION *ni* DESCENTE (quæ non habet *thesim* et *arsim*) *et par conséquent* ni INTERVALLE *ni* DISTANCE, *mais qui est un son tremblé.* »

(Lambillotte. Clef des mélodies Grégoriennes. no V, § I, p. 31).

Voir aussi *Migne*, Dictionnaire de plain-chant, vo *quilisma*.

---

(1) Cet ornement mal exécuté s'appelle *chevrotement*; mais chanté par une voix flexible et bien accentuée, il donne au chant de la force et de l'énergie, et nos grands chanteurs modernes l'emploient très-souvent.

signe doit être quelque peu étouffée, ou comme le dit Gui d'Arezzo, être rendue *liquescente* (1).

Ce signe s'ajoute à diverses formules. Il s'écrit diversément et porte des noms divers, d'après la formule à laquelle il se joint.

Si la formule se termine par un son aigu, qui doit être étouffé ou rendu liquescent, alors l'accent aigu final (la *virga* finale) s'écrit d'une manière écourtée. Ainsi pour le *podatus* on fera la *virga* plus courte. Le *podatus* ainsi écourté s'appelle *epiphonus*. On en agit de même pour le *porrectus*, qui alors s'appellera *porrectus semivocalis*.

Si la formule se termine par un son bas, c'est-à-dire par un accent grave, on écourte le trait de l'accent grave et on l'écrit d'une manière *bouclée*. Ainsi pour la *clivis* on bouclera l'accent grave et la *clivis* ainsi bouclée portera le nom de *cephalicus* ou *clivis semivocalis*.

Si la dernière note à étouffer est celle d'un *strophicus* alors on allonge la dernière virgule de ce neume.

Enfin s'il arrive que les deux ou trois dernières notes doivent être étouffées, ce qui peut avoir lieu dans les mouvements descendants, alors le trait au lieu d'être simplement bouclé, devient *arqué*. Quand ce sont les deux derniers sons d'un *climacus* ou d'un *podatus subbipunctis* qui doivent être étouffés et qui sont ainsi indiqués par un trait arqué, alors ces neumes s'appellent respectivement *climacus cornutus* ou *sinuosus*, *pes cornutus* ou *sinuosus*, ou bien ils s'appellent d'un nom générique *ancus*. (2)

B. — DES NEUMES QUI PROVIENNENT DE POINTS SUPERPOSÉS.

Il serait trop long d'entrer dans des détails. Voici comment on les écrivait :

---

(1) *Liquescent vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur* (Gui d'Arezzo, *Microl.* CXV.)

(2) Pour toutes ces diverses manières d'écrire la semivocalis, voir le tableau ci-joint.

Punctum et virga .	Torculus ·:
Clivis ou flexa :	Porrectus : /
Podatus ./	Podatus subbipunctis · :
Scandicus . · /	Climacus resupinus : /
Salicus . ./	
Climacus :	

Remarquons d'abord qu'il n'y a point de différence entre un punctum et une virga, quand ils sont employés seuls. Par le cours des temps, ces points se sont joints et ont présenté des groupes à peu près semblables à ceux qui étaient provenus des accents.

II.

DU CHANGEMENT SURVENU DANS CETTE ÉCRITURE PENDANT LE COURS DES TEMPS.

Le tableau ci-joint indique suffisamment tous les changements survenus dans l'écriture des neumes pendant les divers siècles.

Remarque. — Insensiblement, comme on le voit au tableau, on a commencé à donner un peu de renflement à la partie supérieure de la *virga* (de l'accent aigu) et à la partie inférieure du *punctum* (de l'accent grave). [1] La chose est devenue nécessaire quand on a commencé à écrire les neumes sur la portée. On a donné du renflement aux extrémités afin que, écrivant les neumes sur des lignes, on eût pu bien voir sur quelle ligne se trouvait chaque accent.

(1) Pour l'accent grave dans le cas où il s'indiquait par un *trait*.

III.

DE LA MANIÈRE DONT ON ÉCRIVAIT LES NEUMES SUR LE TEXTE.

Primitivement, on se contentait d'écrire simplement les neumes sur les paroles du texte, comme dans l'exemple suivant : *âllélûià.*

D'après cette manière de noter, on voyait quand il fallait émettre un son relativement aigu ou un son relativement grave; mais on ne pouvait pas connaître le degré exact de l'altitude. des divers sons.

On remarquait clairement, c'est-à-dire d'une manière tout-à-fait précise et exacte, quand un groupe commençait et quand il finissait; mais on n'avait que l'indication *approximative* de l'intonation de chaque son. Les neumes ne pouvaient servir qu'à aider la mémoire, à rappeler au chantre une mélodie qu'il connaissait déjà pour l'avoir entendue chanter.

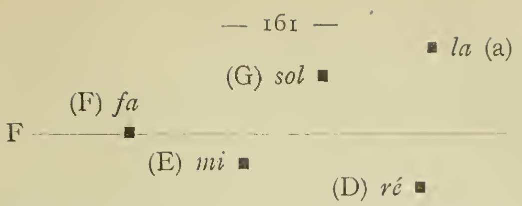
Voulant arriver à plus de détermination sous ce rapport, on commença, surtout dans l'écriture des neumes à points superposés, à disposer les neumes à des hauteurs diverses suivant la différence des intervalles.

Mais pour bien échelonner les groupes et les disposer juste à la hauteur convenable, il fallait au copiste un soin extrême.

L'idée vint alors de tracer au dessus du texte une ligne autour de laquelle chaque note ou groupe trouverait sa place. Devant la ligne on écrivait la lettre, qui dans la notation alphabétique, correspondait à la note qui devait avoir sa place sur la ligne même.

Ainsi dans la notation didactique ou alphabétique c'était la lettre F qui correspondait à la note *fa*. Si donc on voulait que ce fut la note *fa,* qui se trouvât sur la ligne, on écrivait au commencement de la ligne la lettre F. Dans ce cas la note qui se trouvait sur la ligne était la note *fa*. La note G (*sol*) se trouvait au dessus mais tout près de la ligne; la note D (*ré)* un peu plus bas.

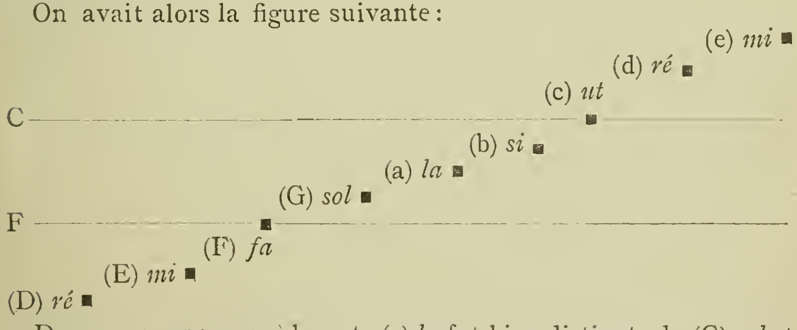
Le système se présentait donc de la façon suivante :



Cette méthode, assez claire pour indiquer les notes qui se trouvaient à proximité de la ligne, devenait confuse quand il s'agissait de notes s'en éloignant quelque peu.

Aussi conçut-on naturellement la pensée de marquer un second tracé, sur lequel viendrait prendre place la note, qui se trouvait à quatre degrés de distance de celle qui était écrite sur la première ligne. De cette manière il n'y avait que trois notes entre les deux lignes : l'une occupant juste le milieu, et les deux autres se rapprochant de la première ou de la seconde des lignes. Devant cette seconde ligne on écrivait aussi la lettre qui correspondait à la note écrite sur la ligne.

On avait alors la figure suivante :



Dans ce cas pour què la note (a) *la* fut bien distincte du (G) *sol* et du (b) *si*, il fallait qu'elle fut écrite bien juste à égale distance des deux lignes. Pour couper court à cette difficulté on traça une nouvelle ligne entre les deux :

(d) *ré*
(c) *ut*
C
(b) *si*
(a) *la*
(G) *sol*
F
(F) *fa*
(E) *mi*

Enfin, d'après que le chant s'étendait vers les sons graves ou vers les sons aigus, on ajouta une quatrième ligne, soit au dessous du (F) fa :

(d) *ré*
C (c) *ut*
(b) *si*
(a) *la*
(G) *sol*
F (F) *fa*
(E) *mi*
(D) *ré*
(C) *ut*

soit au-dessus du (C) ut :

(f) *fa*
(e) *mi*
(d) *ré*
C (c) *ut*
(b) *si*
(a) *la*
(G) *sol*
F (F) *fa*
(E) *mi*

Les lignes ainsi tracées forment précisément la *portée*. Les lettres qui se trouvaient devant les lignes faisaient fonction de clefs.

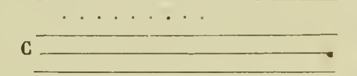
Outre les lettres F et C, qu'on employait quelquefois simultanément et quelquefois à part, on faisait aussi usage des lettres a, G et b :

C F — F — C — a — G — b

Ce sont ces mêmes lettres F, C et G, qui transformées servent encore de clefs aujourd'hui.

La clef de *sol* actuelle n'est en effet qu'une légère transformation de la lettre G gothique ; de même que les clefs de *fa* et de *ut* ne sont rien autre chose que les lettres F et C.

« Afin que l'œil put discerner plus promptement la ligne qui « portait la lettre-clef, cette ligne fut distinguée par une couleur. « Le rouge fut assigné généralement à la ligne du *fa* et le jaune à « la ligne de l'*ut*. Quelquefois lorsque le *fa*, désigné par le minium « se trouvait occuper un interligne, on n'en traçait pas moins le « trait rouge; cela du moins dans le cas où la note *fa* paraissait « dans la mélodie ; ce trait supplémentaire ne compte pas alors « pour la portée, et n'en occupe pas toute la longueur (1).



« Ce système constitue ce que l'on appelle la notation *Guido-* « *nienne*, parce que Gui d'Arezzo a, sinon inventé, du moins « perfectionné tout ce système, et l'a mis en pratique pour tout « un antiphonaire qu'il offrit au Pape Jean XIX, ainsi noté avec « les quatre lignes et les couleurs. Le Pontife fut émerveillé de ce « genre de notation par lequel était rendue si facile la lecture du « chant. »

IV

REMARQUES.

Première remarque. — La notation, que nous venons de décrire, est la notation latine. Il existait en effet deux espèces de notation : la notation latine qui fut surtout usitée en France et en Italie, et la notation gothique, qu'on rencontre en Allemagne. Les deux notations se fondaient sur les mêmes principes, et la différence entr'elles consiste dans la manière de tracer les formes graphiques des neumes.

(1) Nous remplaçons ici la ligne rouge par une ligne pointillée.

Ce que nous venons de dire de la notation latine suffira amplement pour comprendre toutes les règles d'exécution que nous donnerons plus bas. Nous nous contentons donc pour la notation gothique des indications données au tableau ci-joint. Ceux qui désirent plus peuvent lire le livre magistral de Dom Pothier : *Les mélodies Grégoriennes* (1). C'est d'ailleurs ce savant que nous avons suivi dans tout ce chapitre.

Deuxième remarque. Observons déjà que les neumes ou groupes d'accents, *rien que par leur forme graphique*, indiquent d'une manière très exacte quels accents, c'est à dire quels sons se trouvent groupés, unis, liés, et partant : QUELS SONS DOIVENT ÊTRE LIÉS DANS LE CHANT ET LESQUELS DOIVENT ÊTRE DISJOINTS.

Ils indiquent en second lieu : QUAND LA VOIX DOIT ÉMETTRE UN SON AIGU ET QUAND ELLE DOIT ÉMETTRE UN SON GRAVE, mais sans ajouter le degré exact d'altitude. Ce dernier point a été indiqué après l'invention de la portée.

Enfin, ils indiquent en troisième lieu : QUAND IL FAUT DONNER DES ORNEMENTS AU CHANT ET QUELS SONT CES ORNEMENTS.

Il en suit déjà que si quelqu'un veut reproduire par la notation actuelle un chant ancien, une mélodie grégorienne, il doit tenir compte de cette triple indication des neumes.

Observons aussi que *par eux-mêmes*, les neumes, n'indiquent aucunément ni la durée, ni la force des sons (2). Les neumes en effet ne sont rien autre chose que les combinaisons diverses de l'accent aigu et de l'accent grave. Or ces deux accents n'indiquent aucunément un son long ou bref, ni un son fort ou faible. Leur seule signification porte sur l'altitude du son et sur la jonction ou la disjonction des sons.

Nous en concluons immédiatement que notre *note caudée* actuelle ne représente pas du tout un son plus long en durée qu'une note ordinaire ; de même que la *note losange* ne représente aucunément un son bref.

---

(1) *Dom Pothier :* Les mélodies Grégoriennes, *chap.* 5.

(2) Celle ci est *quelque peu* indiquée par les signes d'ornement.

La note caudée, n'est rien autre chose que la *virga* de l'écriture neumatique. (Voir le tableau).

La note losange représente tout simplement un *punctum*.

Or, la *virga* et le *punctum* sont respectivement la représentation de *l'accent aigu* et de *l'accent grave*, c'est-à-dire d'un son relativement élevé et d'un son relativement bas. Et comme il peut se faire qu'un son grave doive avoir une durée plus grande qu'un son aigu, ainsi il peut très bien arriver qu'une note losange soit plus longue qu'une note caudée. (1)

La durée de la note, en plain-chant, n'est pas déterminée par sa forme. C'est le rhythme libre ou mesuré, qui l'indique, comme nous le verrons plus loin.

Nous devons cependant ajouter ici que *Romanus* a par certains signes spéciaux, joints aux neumes, voulu indiquer cette durée (comme aussi la force et le degré plus exact d'altitude).

A la demande de Pépin et de Charlemagne, les souverains Pontifes avaient envoyé en Gaule Romanus et Petrus avec la mission d'y fonder des écoles de chant. Arrivé en Suisse, Romanus qui était devenu malade alla pour se rétablir demander l'hospitalité dans la fameuse abbaye de St Gall. Il y resta pendant que son compagnon continuant son voyage, se rendit à Metz pour y professer le chant.

Romanus guéri, et s'étant plu dans l'abbaye, y fixa son séjour et y fonda une école.

---

(1) Il en serait autrement si quelqu'un *composait* actuellement un nouveau chant et s'il employait la note caudée à chaque fois qu'il veut faire chanter un son long, et la note losange à chaque fois qu'il veut faire chanter un son bref. Mais en agissant ainsi il donne à la note caudée et à la note losange une signification qu'elles n'ont jamais eue. Il faudrait donc qu'il en avertisse.

Il s'exposerait d'ailleurs par là à fausser les idées touchant l'intelligence de l'ancienne notation, en amenant le lecteur à considérer toujours et partout la note caudée comme une note longue. L'expérience a prouvé ce dernier point. C'est en effet là le motif pour lequel quelques-uns ont dans la notation des anciennes cantilènes, remplacé les notes carrées ou losanges par des notes caudées, là où d'après eux le son devait être long. C'était montrer qu'ils ne connaissaient pas la véritable signification de la note caudée; et c'était en même temps accuser les anciens auteurs, qui parlaient constamment le latin, dont toutes les œuvres étaient écrites dans cette langue, de ne pas connaître les règles de l'accentuation et de la prononciation latine.

Ce fut là que pour mieux faire comprendre le rhythme, la durée et même l'intonation plus exacte des notes, il ajouta aux neumes certains signes particuliers, certaines petites lettres qu'on retrouve encore maintenant dans certains manuscrits, et que du nom de *Romanus*, on appelle lettres ou signes *Romaniens*. [1]

Nous faisons suivre ici le tableau des neumes tel qu'il a été fait par Dom Pothier, et que le savant plain-chantiste a bénévolement voulu mettre à notre disposition.

---

(1) Voir *Dom Pothier*, les mélodies grégoriennes, chap. 6.

Noms des Neumes.	Punctum.		Virga.		Pes ou Podatus.		Clivis.		Climacus.		Scandicus.		Salicus		Torculus.		Porrectus.		Pes subpunctis		Climacus resupinus.	
Accents générateurs	grave		aigu		grave aigu		aigu grave		aigu grave grave		grave grave aigu		grave grave aigu		grave aigu grave		aigu grave aigu		grave aigu grave grave		aigu grave grave aigu	
	Latin	Gothique	Latine	Gothique	Latin	Gothique	Latine	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique
Forme cursive (VIIIe et IXe s.)																						
Xe et XIe siècles																						
XIIe et XIIIe siècles																						
XIVe et XVe siècles																						
Notes modernes																						

	Pressus		Strophicus		Pes semivocalis ou Epiphonus		Clivis semivocalis ou Cephalicus		Climacus semivocalis ou Ancus		Quilisma		Clef d'UT		Clef de FA		Clef de SOL		B molle ou rotundum		B durum ou quadratum	
	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique	Latin	Gothique
Forme cursive (VIIIe et IXe s.)																						
Xe et XIe siècles																						
XIIe et XIIIe siècles																						
XIVe et XVe siècles																						
Notes modernes																						

NOTATION A POINTS SUPERPOSÉS

	Point.	Podatus.	Clivis	Torculus	Porrectus.	Sc[…]dicus.	S[…]icus.	Cl[…]macus	Cl[…]macus pr[…]unctis.	Cl[…]macus re[…]pinus.	Po[…]ectus pr[…]punctis	St[…]phicus.	Ep[…]honus.	Ce[…]halicus	Ancus.	Quilisma	P[…]essus.
Eléments générateurs																	
Forme cursive																	
Forme carrée.																	

GRADUEL DES BÉNÉDICTINS — CHRISTUS factus est pro no- bis | obé- di- ens us- que ad mor-tem, | mor- tem au-tem cru - cis.

1. TRÈVES, nº 151; xie siècle
2. SAINT-GALL (P. Lambillotte)
3. ANGERS, nº 83; ixe siècle
4. BIBL. NAT. nº 1132; xie siècle
5. BIBL. de SAINTE-MADELEINE de Marseille (xiie siècle)
6. SALISBURY xiie siècle (P. Lambillotte)
7. Bibl. de M. J. Bonhomme xiie siècle
8. TRÈVES Bibl. de M. BORN (xiiie siècle)
9. Bibl. de M. Cloët xviiie siècle
10. GRADUEL CISTERCIEN donné dans la « Cæcilia » (xiiie s.)
11. GRADUEL CISTERCIEN écrit pour la « Vallée des Roses » près Malines (xvie siècle)
12. GRADUEL DU MANS (imprimé du xvie siècle)
13. ANTIPHONAIRE ROMAIN imprimé à Venise (xvie siècle)
14. GRADUEL DE LYON 1738

722. Solesmes, Sarthe. Imp. St-Pierre.

CHAPITRE II.

PRINCIPES GÉNÉRAUX D'EXÉCUTION.

Nous entendons par principes *généraux* d'exécution, les principes qui doivent être appliqués à *tous* les chants, à *toutes* les mélodies que peut nous offrir le chant liturgique.

Le chapître suivant étudiera les principes qui ne doivent s'appliquer qu'à chacune des espèces de chant en particulier, en même temps qu'il indiquera, pour autant que de besoin, la manière dont il faut appliquer à chacune d'elles les principes généraux établis dans le chapître présent.

Le plain-chant, dans la plupart de ses mélodies, n'a pas d'autre rhythme que celui du débit ou de la déclamation ; et celui, dont il fait usage pour les autres cantilènes, est tout à fait semblable et analogue au premier.

Il en suit que les principes généraux d'exécution doivent se rapporter à tout ce qui est général dans la bonne *déclamation chantée*, c'est-à-dire qu'ils se rapporteront à la bonne production, émission et formation du son, à la bonne prononciation des différentes lettres (voyelles et consonnes), des syllabes, des mots et des divers membres de la phrase. Nous aurons dans ce chapître autant d'articles différents.

ARTICLE I.

DE LA PRODUCTION ET DE LA FORMATION DU SON.

Le son est le premier élément de tout chant.

Il doit avoir deux qualités. Il doit être *bon* et *beau*.

Il doit être *bon*, c'est-à-dire qu'il doit avoir toutes les qualités que la nature elle-même exige dans le son, et par là-même être exempt de tout défaut. Il doit donc être *naturel* et *pur*.

Il doit être *beau*, c'est-à-dire que ce son naturel doit être orné, perfectionné par l'art du chanteur.

Le son *naturel* est le fondement. Sans lui pas de véritable chant. Il est de toute nécessité. Le son artistique ne peut venir que comme ornement de ce que fait la nature. L'art en effet doit suivre celle-ci. Il peut orner, embellir, perfectionner, mais pour cela il ne peut jamais détruire la nature, ni se mettre à sa place. Il ne peut jamais enlever au son aucune des qualités que la nature exige en lui. Il présuppose la nature. Il présuppose le son doué de toutes ses qualités naturelles. La nature est la substance. L'art n'est que l'accident.

§ I

DU SON NATUREL.

I. — DE LA PRODUCTION, FORMATION ET MODIFICATION DU SON NATUREL.

A. — Comment le son se produit et se forme-t-il *naturellement?*

Trois organes concourent à la production et à la formation du son naturel de la voix humaine. Les *poumons* avec la trachée-artère fournissent la *colonne d'air;* le *larynx* produit le son; le *gosier* (pharynx, etc.) avec la cavité de la *bouche* achèvent la *formation* du son.

L'organe principal de la voix, c'est le *larynx*.

Le *larynx*, qui apparait distinctement le long du cou et que le vulgaire appelle la *pomme d'Adam*, est une boîte conoïde [1] *ouverte en haut et en bas*, située à la partie antérieure et supérieure du cou, entre la base de la langue et la trachée-artère, et par laquelle passe l'air que nous respirons.

Cette boîte est formée de divers cartilages et de plusieurs muscles et nerfs.

Au milieu et à l'intérieur de la boîte se trouvent deux ligaments, placés l'un à côté de l'autre, et allant de la partie antérieure à la

---

[1] Elle a la forme intermédiaire entre un cône et une pyramide tronqué et renversé.

partie postérieure de la boîte laryngienne. Ce sont les *cordes vocales*. Elles sont disposées à peu près comme les bords d'une boutonnière; ce sont comme deux petites lèvres ou languettes, et elles laissent entr'elles une ouverture par laquelle seule peut passer l'air, et qui s'appelle *glotte*.

Cette ouverture peut devenir plus grande ou plus petite, parce que les deux cordes vocales peuvent se rapprocher plus ou moins l'une de l'autre.

Pour se rapprocher elles se tendent; pour se retirer l'une de l'autre elles diminuent leur degré de tension.

Dans la respiration ordinaire, qui se fait sans produire de son, les cordes sont détendues, et la *glotte* (ou ouverture) est toute large ouverte.

Pour produire un son, elles agissent de la façon suivante:

Au moment où l'homme veut émettre un son, les cordes vocales se tendent, se rapprochent jusqu'à se toucher l'une l'autre, et fermer complètement la glotte (c'est-à-dire l'ouverture de la boîte laryngienne). Cela fait, la poitrine, par une expiration, chasse par la trachée-artère une colonne d'air, qui arrive au larynx fermé par la jonction des cordes vocales. Celles-ci par un mouvement vif se séparent quelque peu l'une de l'autre, laissant entr'elles une fente plus ou moins large, d'après les cas. Aussitôt la colonne d'air se précipite par cette fente; mais en passant, elle ébranle les languettes ou cordes vocales, les fait vibrer, se met par là elle-même en mouvement vibratoire, et cette double vibration produit un son. En même temps les autres parties du larynx (surtout les ventricules), la trachée-artère, le pharynx, les bronches et même les poumons (dans les sons graves au moins), les fosses nasales et jusqu'aux cavites crâniennes se mettent à vibrer à l'unisson et renforcent le son.

Pendant que tout cela se produit, la colonne d'air vibrant et sonore, qui s'est échappé par la glotte (ou fente laissée entre les cordes vocales) passe par le gosier, entre dans la bouche et vient frapper le haut du palais dans l'avant-bouche, environ à l'endroit

de la naissance des dents. Par ce choc toute la cavité buccale se met à vibrer avec le son produit, et celui-ci se raffermit, se renforce et *prend tel ou tel caractère d'après la forme que la bouche a prise pendant sa vibration avec le son.*

« Les lèvres de la glotte, dit Ferrein ([1]), sont des cordes capables « de trembler et de sonner comme celle d'une viole. L'archet est « l'air qui les met en jeu; l'effort de la poitrine c'est la main qui « promène l'archet », les ventricules du larynx, la trachée-artère, le pharynx etc, mais surtout la bouche c'est le bois de la viole, qui en résonnant renforce le son de la corde et qui par sa forme diverse donne au son lui-même tel ou tel caractère.

L'organe de la voix humaine c'est un tuyau d'orgue. La poitrine c'est le soufflet qui amène la colonne d'air. La trachée-artère c'est le pied du tuyau. Les cordes vocales, laissant entr'elles une ouverture (la glotte), ce sont les anches ou petites lames ou languettes, qui laissent entr'elles une fente plus ou moins grande par où s'échappe l'air qui fait vibrer l'anche. Enfin les autres parties de l'organe qui vibrent à l'unisson, le tuyau gutturo-buccal, la bouche, qui peut prendre diverses formes, c'est la partie supérieure du tuyau qui résonne et renforce le son, qui peut l'élever ou l'abaisser d'après la longueur du conduit ([2]), et qui aussi lui donne un certain caractère d'après la forme que l'artiste a donnée à ce tuyau ([3]).

Le son donc est *produit* par les cordes vocales, *renforcé* par les autres organes qui vibrent avec le son produit, et *formé* surtout par la bouche. C'est la signification de cette parole si souvent répétée par les auteurs: Le son se produit dans le larynx mais se forme dans la bouche.

([1]) Voir *Antonin Bossu,* Anthropologie, Deuxième partie, Phonation, nº 242, p. 166, cinquième édition, Paris 1859.

([2]) En effet le son produit dans un tuyau porte-son est d'autant plus aigu que le tuyau est plus court.

([3]) Pour comprendre comme quoi la bouche par ses diverses formes peut exercer de l'influence sur la nature du son, il suffit de comparer la bouche au pavillon d'un instrument de cuivre, qui lui aussi donne au son produit dans l'instrument un caractère différent d'après la forme qu'il affecte.

B D'où dépendent ou plutôt d'où proviennent les diverses modifications du son?

1° Voyons d'abord pour le son en général.

Le son, comme nous le considérons ici, est susceptible de trois modifications: le *timbre*, l'*intensité*, l'*altitude*.

a) Le *timbre* d'un son dépend de la *nature* du corps vibrant. Le son d'une flûte n'est pas celui du violon.

b) L'*intensité* dépend de l'*amplitude* des vibrations du corps sonore. Or cette amplitude dans les vibrations d'un *même* corps sonore dépend en grande partie de la force, de la violence, de la puissance avec laquelle le corps sonore est mis en vibration ([1]).

c) L'*altitude* enfin dépend du nombre des vibrations exécutées par le corps sonore dans une espace de temps déterminé.

aa) S'il s'agit d'une corde ou lame, le nombre des vibrations peut dépendre de quatre causes: de la *longueur* de la corde, du *degré de tension* de la corde, de la *longueur du rayon* de la corde c'est-à-dire de *l'épaisseur* de la corde, et enfin de la *densité* de la corde.

D'après les diverses lois physiques ([2]), une corde émet un son

---

([1]) Ainsi si une corde tendue est pincée légèrement, l'amplitude des vibrations sera moindre, et le son produit moins intense, que quand on la pince violemment. De même les vibrations seront plus amples et le son plus intense si vous soufflez puissamment dans un instrument que si vous le faites doucement.

([2]) Voici ces lois : 1re *loi*. LE NOMBRE DES VIBRATIONS D'UNE CORDE, TOUTES CHOSES ÉGALES D'AILLEURS, EST *en raison inverse* DE SA LONGUEUR. — C'est-à-dire que plus une corde est longue et moins les vibrations émises seront nombreuses dans le même temps; et cela juste en proportion inverse. C'est-à-dire qu'une corde, toutes choses égales d'ailleurs, de *un mètre* de longueur donnera, dans le même temps, juste la moitié des vibrations qu'elle donnerait, si elle n'avait qu'un demi-mètre de long. —

2me *loi*. TOUTES CHOSES ÉGALES, LE NOMBRE DES VIBRATIONS D'UNE CORDE SONORE EST *en raison directe* AVEC LA RACINE CARRÉE DE LA FORCE DE TENSION. — En d'autres termes plus une corde est tendue, plus nombreuses sont les vibrations, et partant aussi plus élevé est le son ; et cela en proportion directe avec la racine carrée de la force de tension. D'après cela, si une corde, tendue au moyen du poids de un kilogramme, donne 512 vibrations par seconde (et émet le son *ut*), elle donnera 1024 vibrations (et émettra le *ut* à l'octave supérieure), si vous la tendez au moyen du poids de 4 kilogr. ; et 2048, si vous la tendez au moyen du poids de 16 kilogrammes, et ainsi de suite.

3me *loi*. TOUTES CHOSES ÉGALES, LE NOMBRE DES VIBRATIONS D'UNE CORDE SONORE EST *en raison inverse* DE LA LONGUEUR DU RAYON DE LA CORDE. Cela veut dire que plus une corde est grosse, c'est-à-dire, plus son rayon est grand, et moins elle émettra de

d'autant *plus aigu* qu'elle est *moins longue, moins épaisse, moins dense* et *plus tendue*; et un son d'autant *plus grave* qu'elle est *plus longue, plus épaisse, plus dense* et *moins tendue*.

bb) S'il s'agit d'un son produit dans un instrument à vent, les lois physiques (1) établissent que le nombre des vibrations et partant l'altitude du son sont d'autant *plus grands* que la force d'impulsion de l'air est *plus grande* ou que le tuyau porte-son est *plus court*. (2)

2° Comment cela s'applique-t-il à la voix humaine ?

---

vibrations et partant plus le son sera bas ; et cela en rapport de ce rayon. Ainsi toutes choses égales, si une corde de un millimètre de rayon produit le son de *ut* supérieur, soit 1024 vibrations par seconde, une corde de deux millimètres de rayon ne produira que la moitié des vibrations, soit 512 par seconde, et emettra le son de l'*ut* grave.

4e *loi*. — TOUTES CHOSES ÉGALES, LE NOMBRE DES VIBRATIONS D'UNE CORDE EST *en raison inverse* DE LA RACINE CARRÉE DE LA DENSITÉ. Ainsi si une corde, dont la densité est représentée par 16, donne 512 vibrations par seconde et émet le son *ut* grave ; elle donnerait 1024 vibrations par seconde, et émettrait le *ut* supérieur, si la densité de la corde était représentée par 4.

(1) Voici ces lois : 1° On constate par expérience que dans tous les instruments à vent le nombre des vibrations croît avec la force d'impulsion de l'air ; qu'en soufflant plus fort on peut faire hausser le son.

2° Pour les sons produits par l'air vibrant dans un tuyau, LE NOMBRE DES VIBRATIONS EST *en raison inverse* DE LA LONGUEUR DU TUYAU PORTE-SON. Ainsi si un tuyau de un mètre de long produit le *ut* grave, le même tuyau produirait le *ut* aigu, s'il n'avait qu'un demi-mètre de longueur. —

(2) Remarquons ici que les sons élevés auront une *tendance* à diminuer en intensité. En effet le son est d'autant plus élevé que le *nombre* des vibrations du corps sonore est plus grand. Mais ce nombre des vibrations peut croître soit parce que le corps sonore marche avec plus de *rapidité* dans son mouvement vibratoire, soit parce qu'il émet des vibrations *moins amples*. Si en effet les vibrations sont moins amples, le corps sonore, dans son mouvement de va et vient, ne parcourt pas un espace aussi grand, et partant dans le même temps, quoique marchant moins vite, il aura exécuté plus de vibrations que celui dont les vibrations auraient plus d'étendue. Or comme il faut *plus d'effort* pour produire des vibrations *plus amples*, et que l'homme tend naturellement à faire le moins d'effort possible, l'homme, quand il devra chanter haut, aura une tendance à faire des vibrations moins grandes, et partant à émettre des sons moins puissants, moins intenses et moins forts.

Ajoutons un autre motif. L'altitude est d'autant plus grande que la corde vibrante est moins longue, ou plus tendue. Mais aussi, plus une corde est courte, ou plus elle est tendue, et plus aussi il est difficile de lui faire exécuter des vibrations de grande amplitude.

Il suit déjà de tout ceci, puisque l'amplitude des vibrations dépend surtout de l'effort qui met le corps sonore en vibration, que pour produire des sons *élevés aussi intenses* que les sons bas, il faut faire un effort plus grand. Nous ne parlons évidemment pas des sons, qui par leur *gravité* dépassent l'étendue de la voix du chanteur.

Le son de la voix humaine est produit par les vibrations des *cordes* vocales, mises en branle par l'impulsion de l'air, dans une espèce d'instrument à vent, pour lequel le conduit laryngo-buccal sert de tuyau porte-son. Cela posé, chez l'homme :

a) le *timbre* de la voix dépend de la *nature* des cordes vocales et des autres organes, qui par leur retentissement concourent au renforcement ou à la formation du son. Il dépend de la *force* de ces organes et de leur *bon état de santé.* (1)

Ces deux qualités leur sont conservées et même quelque peu données par l'observation des préceptes de l'*hygiène,* et par l'*exercice* convenable.

aa) L'hygiène en effet *conserve* le bon état de santé des différentes parties du corps; elle *corrige* certaines défectuosités et surtout la faiblesse; et elle peut, d'une manière indirecte au moins, *donner de la fermeté et de la force.*

Par conséquent pour *conserver* un beau timbre de voix, pour le *corriger*, et même pour le *renforcer* et le *former*, il faut observer les préceptes de l'hygiène qui se rapportent à l'organe de la voix. (2)

---

(1) Le timbre diffère donc d'individu à individu ; et chez le même homme, il est différent d'après les circonstances, c'est-à-dire d'après l'état de santé plus ou moins ferme dans lequel il se trouve, et surtout d'après certaines périodes de sa vie. Ainsi vers l'age de 12 à 16 ans, le timbre de la voix de l'enfant, comme toute sa voix d'ailleurs, subit une altération profonde, produite par ce qu'on appelle la *mue* de la voix.

(2) Voir les traités spéciaux d'hygiène.

Dans la *Musica sacra,* Gand, 5e année, nos 11 et 12 (juin et juillet 1886), le chanoine Van Damme donne une courte étude de *Reclam* sur l'hygiène des organes vocaux.

Outre les règles que nous indiquerons dans le courant du présent chapître, *Reclam* établit qu'il faut une bonne nourriture; — surtout et toujours un air très-pur; — qu'on ne doit point porter des fourrures autour du cou; qu'on doit, il est vrai, garantir le larynx contre les courants d'air et contre les refroidissements subits, mais qu'on doit se contenter pour cela d'une étoffe de soie ou de toile, légère et jetée autour du cou sans le serrer ; — que le plus grand ennemi d'une bonne voix est toute boisson chaude ; — que l'usage habituel des liqueurs fortes, et l'abus du vin rendent la voix rude, enrouée et sauvage; — que les noix (et toutes les substances huileuses), les mets trop épicés, ainsi que toutes les épiceries sèches en poudre, surtout la cannelle, comme en général toute poussière sont nuisibles ; — qu'il n'est pas bon de dormir sur un lit de plumes bien chaud ni de se coucher sur le dos ; — qu'on doit exercer ses poumons ; — et enfin qu'on doit bien soigner le corps tout entier. (Voir cet article).

On peut ajouter que l'on ne doit point chanter au grand air, surtout le soir et dans les temps humides.

bb) L'*exercice* bien gradué et bien conduit accroîtra la force des organes vocaux, et surtout il donnera aux cordes vocales de l'élasticité et de la mobilité.

b) L'*intensité* du son dépend d'abord de la *force* et du *degré de vitalité* des organes vocaux. Pour obtenir cette puissance, il faut employer les mêmes moyens que pour acquérir la beauté du timbré. ([1]).

Elle dépend en second lieu de la force, de la *puissance d'impulsion* de la colonne d'air sur les cordes vocales ; et cette puissance d'impulsion elle-même croîtra avec la quantité d'air chassée des poumons.

L'abondance du souffle est donc une condition nécessaire pour obtenir la force de la voix.

Il faut partant une poitrine solide et puissante; et il est nécessaire que les muscles de la poitrine et des reins soient libres et dégagés, pour que le souffle puisse sortir sans effort et avec la quantité et la rapidité que l'on veut.

Nous parlerons plus loin de la manière, dont il faut respirer, pour obtenir un souffle puissant et pour pouvoir le gouverner à volonté.

c) L'*altitude* diverse du son peut être obtenue par l'homme de deux manières différentes : ou bien par la seule action du larynx, ou bien aussi par la force croissante de l'impulsion du souffle.

aa) Par la seule action du larynx.

En effet quand l'homme veut produire un son aigu, les cordes vocales ont pris une position telle à ce qu'elles soient *fortement tendues*. ([2]) Par cette tension elles sont rapprochées l'une de l'autre, ne laissant entr'elles qu'une fente d'autant plus petite que la tension est plus forte.

([1]) Voir la 2e note de la page 173.

([2]) Nous avons déjà dit plus haut p. 169 que les cordes vocales, qui au repos sont détendues et éloignées l'une de l'autre, se rapprochent *jusqu'au contact* au moment où l'on veut émettre un son ; et puis par un mouvement vif prennent telle ou telle position, c'est-à-dire s'éloignent l'une de l'autre de tel ou de tel espace, d'après le son à produire. Quand le son doit être aigu, cet espace est très-petit et les cordes sont fort tendues.

En même temps, les cartilages, auxquels sont attachées les cordes laryngiennes, ont opéré un certain mouvement de bascule, qui, joint à l'action des muscles internes aux cordes, rend ces cordes *un peu plus courtes*. (1)

Enfin, le larynx lui-même, sous l'influence de certains muscles attachés au pharynx, s'élève dans le conduit laryngo-buccal, et partant, ce conduit, qui chez l'homme sert de tuyau porte-son, diminue en longueur.

Toutes ces causes réunies produisent nécessairement un son aigu, puisque, comme nous avons déjà vu, le son est d'autant plus élevé que les cordes sonores sont plus tendues ou plus courtes, et que le son est produit dans un tuyau porte-son plus court. (2)

Lorsque ces effets sont portés au dernier degré, les cordes se rapprochent jusqu'à se toucher complètement. Par là, la glotte se trouve entièrement fermée, et le son devient impossible, l'air ne passant plus.

Dans les sons graves ou bas c'est le contraire qui se produit. Quand en effet le son à produire est un son grave, les cordes en s'ouvrant prennent une position dans laquelle elles sont beaucoup *moins tendues*. Elles se sont écartées l'une de l'autre, laissant entr'elles une fente d'autant plus grande que la tension est plus faible.

En même temps, par le mouvement de bascule des cartilages laryngiens et par l'action des muscles internes, les cordes vocales *s'allongent* quelque peu.

Enfin, le larynx s'abaisse, rendant ainsi *plus long* le conduit laryngo-buccal.

---

(1) Il faut ajouter ici que les cordes vocales sont plus rapprochées d'un côté que de l'autre, ainsi il peut se faire que les cordes, se tendant, vont jusqu'à se toucher d'un côté. Il se forme alors ce qu'on appelle un *nœud* ou point de contact. Il n'y a plus alors que les parties libres qui puissent se mettre en vibration. La corde vibrante est donc beaucoup plus courte et le son sera beaucoup plus aigu.

(2) Les deux dernières causes : le raccourcissement des cordes vocales et la diminution du conduit laryngo-buccal, n'exercent sur l'altitude du son qu'une influence assez petite, si l'on considère la chose dans le même individu à la même période de sa vie ; mais elles en exercent une plus grande si l'on compare l'un homme à l'autre ou l'un âge à l'autre, comme nous le dirons tantôt.

Par conséquent le son sera nécessairement plus grave en vertu des lois de physique, énumérées plus haut pp. 171 et 172.

Lorsque ces dispositions se prononcent davantage, l'air expiré traverse la glotte sans presque produire de vibration sonore, parce que les cordes sont très-peu tendues et qu'il est fort difficile de faire vibrer une corde qui n'a pas un suffisant degré de tension ; et ensuite parce que l'air, ayant tant de place pour passer, exerce peu d'action sur les cordes vocales. [1]

---

[1] Remarque : 1° Dans les sons très-élevés la tension des cordes vocales est très-forte. Il sera donc fort difficile de les faire vibrer avec amplitude; et partant les sons très-élevés tendront à perdre en intensité. (*Voir p.* 173, 2e *note.*)

2° On a remarqué d'ailleurs que lorsque la tension est trop forte, les cordes se relâchent tout-à-coup et ne vibrent plus que de l'extrémité de leur bord, ce qui rend le son effilé.

3° Une tension trop forte fait perdre leur élasticité et leur mobilité aux ligaments vocaux, ce qui donne de la dureté aux sons aigus.

4° Dans les sons aigus c'est le larynx et le pharynx qui fatiguent le plus. Le larynx, parce qu'il doit se faire de grands efforts pour donner aux cordes vocales un si grand degré de tension. Le pharynx, parce que d'une part plus le son doit être aigu et plus le larynx doit être élevé dans le conduit laryngo-buccal. Or c'est au pharynx que sont attachés les muscles élévateurs. Le pharynx doit donc d'autant plus travailler que le larynx doit être plus élevé. De plus c'est encore au pharynx que s'attachent les muscles qui contractent le voile du palais. Or ce voile, à l'état de repos, est lâche et mobile. Et ce sont les muscles, attachés au pharynx, qui doivent, en le contractant, lui donner la fixité et la fermeté nécessaire pour pouvoir vibrer à l'unisson du son produit. Enfin le pharynx se contracte soi-même pour pouvoir résonner avec le son. Or cette double contraction du voile du palais et du pharynx lui-même doit être d'autant plus forte que ces membranes doivent résonner avec un son plus élevé ; puisqu'il exige de leur part des vibrations plus nombreuses dans le même temps.

Il suit de ceci clairement que dès que les cordes vocales ne sont pas entièrement dans leur état naturel de santé, ce serait se faire le bourreau de sa voix, que de vouloir alors chanter des notes élevées.

5° Dans les sons graves c'est la poitrine qui éprouve le plus de lassitude. La poitrine en effet ne vibre presque pas avec les sons aigus, mais résonne avec les sons graves. — D'autre part dans les sons graves, les cordes vocales étant moins tendues, la glotte est plus largement ouverte, et partant, pour produire un son, la poitrine doit envoyer une beaucoup plus grande quantité d'air.

6° Nous venons de dire que les sons élevés sont *plus faibles, plus effilés, plus durs.* On dirait même qu'ils sont d'un autre caractère que les sons graves.

Pour la production de ces sons, le larynx s'est élevé dans le conduit laryngo-buccal. Aussi sont ce *surtout* les cavités résonnantes environnant la tête, qui vibrent à l'unisson du son produit et qui par là le renforcent.

C'est pourquoi on a appelé le son qu'elles (produisent et) renforcent : *son* ou *voix de tête* ou de *fausset.* L'ensemble des notes élevées qui présentent ce caractère s'appelle le *régistre de la voix de tête ou de fausset.*

Dans les sons ordinaires et graves, le larynx s'est rapproché de la poitrine. C'est surtout la poitrine qui vibre à l'unisson des cordes vocales ; et ces sons se sont appelés : *sons ou voix de poitrine.* L'ensemble de ces notes s'appelle : *régistre de la voix de poitrine.*

Les physiologues ne connaissent pas exactement la genèse de la voix de fausset. Ils en donnent des explications diverses et contradictoires.

bb) L'élévation du son peut être obtenue aussi par la force croissante de l'impulsion de l'air.

C'est un phénomène que l'on constate dans tous les instruments à vent.

Cette deuxième manière de modifier l'altitude du son se présente d'elle-même. Elle est usitée souvent par celui qui chante par *instinct.*

Elle présente tant d'inconvénients et la première manière, qui consiste à former les sons au moyen de la seule action du larynx, présente tant d'avantages, qu'il faut éviter la seconde autant qu'on peut.

En effet, régler les diverses altitudes du son par la force croissante de l'impulsion de la colonne d'air rend impossible une bonne émission du son. Car à chaque fois que la mélodie monte, il faut alors un renforcement du courant d'air et on produit un son de plus en plus fort, son qui prend par là un autre caractère, qui devient plus dur et plus perçant au point d'écorcher les oreilles. En second lieu, il y a impossibilité de faire entendre les nuances, parce que les sons aigus seront *toujours* forts; la force du son dépendant en effet de la quantité d'air expiré. En troisième lieu, la formation d'un son élevé au moyen du seul renforcement de l'impulsion de l'air, fatigue le muscle à l'excès ([1]) ; la voix se venge alors par un refus, ou bien elle devient enrouée et rauque. Enfin on obtiendra difficilement la justesse parfaite de l'intonation. Un chant pareil n'est bien souvent qu'une succession de notes fausses. ([2])

Au contraire, lorsque la voix est réglée par l'action des cordes vocales, la bonne émission du son ne souffre aucune difficulté. Il y aura moyen de donner au son de l'expression, du moëlleux, de la rondeur. Ensuite on pourra faire entendre toutes les nuances voulues, commencer *piano* p. ex. et passer par tous les degrés de force, aussi bien sur un son élevé que sur un son grave. En troisième lieu la voix gagnera en étendue. En quatrième lieu l'air étant

---

([1]) Car les vibrations doivent alors être *toujours* et rapides et amples à la fois.
([2]) La raison c'est que ce n'est pas là la manière *naturelle* de modifier l'altitude.

dépensé avec parcimonie, on pourra chanter beaucoup plus longtemps sans fatigue, soutenir une note pendant un temps beaucoup plus considérable, et on ne sera pas forcé de s'arrêter au milieu du sens d'une phrase pour reprendre haleine. Ainsi la respiration pendant le chant sera calme, la voix ne tremblera ni ne vacillera, et le chanteur gagnera une respiration ample et tranquille. Enfin on sera étonné du degré de justesse parfaite auquel on arrivera. ([1])

([1]) Nous avons encore à parler ici d'un phénomène naturel fort important et que l'on désigne sous le nom de *mue* de la voix. —

Sous ce nom on entend une transformation complète de la voix qui se fait d'ordinaire chez les jeunes gens entre treize et dix-sept ans.

Depuis la naissance l'organe vocal et surtout le larynx croît et se développe graduellement; mais vers treize à quatorze ans tout l'organe se met dans un travail de développement considérable. Il en est chez qui le larynx et les cordes vocales prennent à peu près le double du volume qu'ils avaient auparavant. Les cordes vocales deviennent ainsi *plus longues, plus épaisses* et *plus denses*, et tout le larynx devient plus fort et plus puissant. Aussi conformément aux lois de physique établies plus haut, la voix devient-elle *plus forte, plus puissante,* mais aussi *plus grave* et *plus basse.* La voix d'enfant disparait; elle est détruite de fond en comble et la mue construit à neuf chez le jeune homme l'organe viril.

Ce développement *considérable* de la voix ne se fait pas chez la jeune fille. C'est tout au plus si, vers le même âge, le larynx de la jeune fille croît quelque peu. Aussi ne parle-t-on pas de *mue* chez elles, et conservent-elles un organe *moins fort, moins puissant* et *plus élevé.*

On comprend aisément que pendant ce temps de développement extraordinaire, toutes les forces vives du larynx et des cordes vocales sont en action. Elles absorbent presque toute leur puissance à ce travail. Et il n'est pas étonnant qu'elles se refusent à chanter, qu'elles se fatiguent vite, deviennent incapables de produire des notes élevées, et n'émettent que des sons rauques et enrouées. — Il ne faut donc pas chanter pendant ce temps-là.

Ce travail de développement est fort différent d'après les individus. Chez les uns il se fait vite, chez les autres il dure quelque fois plusieurs années. — Chez les uns il a un effet très-considérable, chez les autres un effet moins important. Aussi chez les uns produit-il un larynx beaucoup plus volumineux, des cordes vocales beaucoup plus longues, plus épaisses et plus denses, des organes phonétiques beaucoup plus fermes que chez les autres. Par là l'un possède une voix beaucoup plus forte, beaucoup plus puissante, beaucoup plus grave et basse que l'autre.

Remarquons ici aussi avant de finir que la *mue* n'est pas le *seul* mouvement que fait l'organe de l'individu mâle. La voix exécute des mouvements, moins brusques il est vrai, mais *continuels,* depuis la première enfance jusqu'au moment de la mue. Nous reparlerons de ceci. (Voir plus bas. p. 185.) —

II. — CONCLUSIONS. — RÈGLES A OBSERVER DANS LA PRODUCTION FORMATION ET MODIFICATION DU SON NATUREL.

Nous venons d'exposer ce que fait la nature elle-même pour produire, renforcer et former le son, ainsi que pour lui donner les diverses modifications de timbre, d'intensité et d'altitude.

Or l'homme qui veut chanter doit *avant tout* suivre la nature. L'embellissement, l'ornementation ne peut venir qu'après.

Par conséquent, la première conclusion et la toute première règle c'est que le chanteur doit chanter de telle manière que toutes les conditions de la nature soient observées, en d'autres termes que le son soit produit, renforcé, formé, et modifié comme le fait la nature elle-même.

Cela s'obtiendra à la seule condition d'observer les trois règles suivantes.

RÈGLES. — A. *Première Règle.* — ON DONNERA AU SON LES MODIFICATIONS D'ALTITUDE, NON PAS AU MOYEN DE L'IMPULSION DE LA COLONNE D'AIR, MAIS AU MOYEN DE L'ACTION DES CORDES VOCALES.

Cette règle, dont le sens a été suffisamment expliqué à la page 177, n'est que la conséquence immédiate de ce qui a été établi en ce même endroit.

La règle est donc comprise et démontrée.

Mais comment parvenir à l'observer en pratique?

Des explications théoriques auraient peu de résultat, d'autant plus que l'action des organes laryngiens n'est pas tout-à-fait consciente mais en grande partie produite par instinct et habitude. Il faut donc tâcher d'acquérir cette habitude; et comme une habitude s'acquiert par l'exercice répété, il faut *souvent* produire cette modification par la seule action des cordes vocales.

Or pour modifier l'altitude du son par la seule action des organes laryngiens il suffit de chanter deux notes d'altitude diverse, de

manière que « la plus aiguë ne soit pas d'un millième plus forte que la plus grave. » Dans ce cas en effet le changement d'intonation est produit par le seul jeu des cordes vocales. La force de l'air n'y aura été pour rien car, comme nous avons vu plus haut (p. 174.), si la force d'impulsion de l'air s'était accrue, le deuxième son aurait été plus fort.

Il faut donc pouvoir contrôler exactement la force du son produit. Mais ce contrôle se fait le plus facilement et le plus exactement lorsqu'on chante *pianissimo*. De plus il est évident que quand on chante *pianissimo* la poitrine n'intervient presque pas pour former les sons, et n'intervient pas du tout pour leur donner les modifications d'altitude.

Le moyen pratique d'arriver à acquérir l'habitude de modifier l'altitude des sons au moyen de la seule action du larynx, c'est donc de chanter pendant quelque temps ([1]) les diverses notes de façon que la plus aiguë ne soit pas plus forte que la plus grave ; et pour arriver à ce but, de chanter pendant ce même temps, *tous* les exercices PIANISSIMO ([2]).

On ne pourrait abandonner les exercices *pianissimo* que quand l'habitude de produire les modifications d'altitude au moyen de la seule action du larynx est parfaitement acquise. Ce n'est qu'après cela qu'on peut apprendre à modifier la force des sons, à augmenter la sonorité.

B. *Deuxième Règle.* — ON NE FORCERA JAMAIS SA VOIX.

1° *Explication de la Règle.* Forcer sa voix c'est vouloir lui faire produire plus qu'elle ne peut.

Or cela peut arriver, soit parce qu'on veut lui faire émettre des sons qu'elle n'a pas la puissance de produire, soit parce qu'on la fait travailler trop longtemps de suite, soit enfin parce qu'on la

---

([1]) C'est-à-dire, jusqu'à ce que l'habitude soit acquise. L'école dite *italienne* ne recule pas devant *deux ou trois ans* pour cet exercice.

([2]) D'ailleurs le chant *pianissimo* est très-bon pour toutes les autres règles.

fait chanter en un temps où elle n'est pas dans de bonnes dispositions pour cela.

Le temps pendant lequel il est nuisible de chanter c'est celui pendant lequel l'une ou l'autre partie de l'organe de la voix est irritée ou malade, c'est ensuite celui de la mue, et enfin ce sont certaines heures de la journée. —

Notre règle se subdivise donc comme suit : On ne peut pas chanter trop longtemps de suite; on ne peut chanter ni trop haut, ni trop bas, ni trop fort; on ne peut pas chanter pendant un temps de maladie de l'organe vocal ; on ne peut pas chanter pendant le temps de la mue; et enfin on ne doit pas chanter à certaines heures du jour.

2° *Preuve de la règle.* a) *On ne peut pas chanter trop longtemps de suite.*

C'est une règle générale pour tout travail. Chanter c'est faire travailler les cordes vocales, ainsi que tous les autres organes qui concourent à la production du son. Mais si l'exercice modéré et réglé raffermit et renforce les organes de l'homme, le travail excessif les use et les fait périr.

On tiendra donc compte de la force de résistance de l'organe d'un chacun, afin que les exercices ne durent pas trop longtemps. Leur durée sera réglé d'après l'état de santé de l'individu et d'après son degré de développement corporel. Il en suit immédiatement que les enfants ne peuvent pas chanter pendant un temps trop considérable de suite. Leur organe est encore trop peu formé et les efforts excessifs le rendraient nécessairement faible et voilé. En général pour eux, l'exercice ne peut durer qu'une demi-heure au plus ; ce temps écoulé, il faut accorder au larynx une heure entière de repos. Pour les adultes il faut toujours cesser l'exercice dès que le chanteur sent de la fatigue.

b) *On ne peut pas chanter trop fort.* — Le motif est le même. Quand on chante fort, la poitrine doit travailler beaucoup, et les cordes vocales doivent produire des vibrations d'une grande amplitude, et partant d'une grande difficulté.

On fatiguerait donc l'organe, et on l'userait.

Ajoutons bien vite que quand on chante trop fort, il devient impossible d'émettre un *beau* son, et de lui faire exprimer les diverses nuances du chant.

Pour ce motif, que l'on chante toujours *piano* et même *pianissimo*; que l'on ne chante et ne parle même pas à haute voix en plein air d'une manière soutenue ; que l'on ne chante point avec les fenêtres ouvertes ; que l'on extirpe la mauvaise habitude existant dans beaucoup d'écoles, où l'on chante presque toujours « en beuglant » le plus fortement possible ; enfin que l'on défende aux enfants les trop grands cris au jeu en plein air.

c) *On ne peut pas chanter trop haut.* — Nous avons vu en effet plus haut, que les sons aigus nécessitent de la part du larynx une tension excessivement forte, qui le fatigue très-vite ; que cette tension si forte menace de faire perdre aux cordes vocales leur élasticité et leur mobilité.

Une corde de violon trop tendue menace en effet de se désagréger. On a expérimenté d'ailleurs que faire chanter trop haut nuit au développement de l'organe, en affaiblit le timbre, le rend criard et cassé, empèche l'homogénéité de la voix, et même compromet la justesse.

Le motif de tout cela c'est toujours la cause générale: L'exercice réglé renforce l'organe, le travail excessif l'use et le détruit.

Qu'on tienne surtout compte de ceci pour les enfants :

Bien des hommes en effet ne savent pas chanter parce qu'on a abusé de leur voix d'enfant, surtout en leur faisant chanter des notes au dessus de la portée de leur organe. C'est même souvent la cause de laryngites obstinées.

La voix des garçons est toujours plus basse que la voix des filles.

Les garçons qui ont une voix de soprano doivent rester entre le ut^3 et le mi^4. Ceux qui n'ont qu'une voix de alto doivent rester une tierce plus bas, soit du la $\flat^2$ à $l'ut^4$.

Encore n'est-ce là qu'une indication générale. (1).

---

(1) Tout ceci s'applique évidemment aussi bien à la musique qu'au plain-chant. Qu'on nous permette donc de remarquer qu'il suit à toute évidence de ce que nous

Que jamais donc on ne chante des notes hors de la portée de la voix. Nous verrons plus loin la manière d'étendre cette portée.

d) *On ne peut pas chanter trop bas.* — Ce sont les mêmes motifs. Quand on chante trop bas les muscles de l'organe doivent abaisser le larynx très fort, les cordes sont à peine tendues, elles vibreront donc très difficilement; et d'autre part l'ouverture de la glotte étant très-grande, l'air trouve un passage si large qu'il devrait être donné en très-grande quantité pour pouvoir arriver à faire vibrer les cordes laryngiennes.

On remarque d'ailleurs que l'habitude de chanter bas rend la voix caverneuse et rauque.

e) *On ne peut pas chanter dès qu'on a le moindre malaise à l'une ou l'autre partie de l'organe vocal.*

En effet sous peine de le briser on ne fait pas travailler un instrument qui se trouve en mauvais état. On le raccommode d'abord. Quand on a le moindre rhume, les cordes vocales sont irritées, gonflées, congestionnées. On pourrait les comparer à une corde de violon qui, par humidité ou autre cause, se trouve dans un état de plus ou moins grande corruption ou putréfaction. Qui ne comprend pas combien il s'exposerait soit à la briser, soit à lui enlever toute élasticité et mobilité, celui qui voudrait tendre cette corde et lui faire produire des sons? Le danger irait grandissant avec la force de tension qu'on voudrait lui donner.

Aussi dit un auteur, ce serait se faire le bourreau de sa voix que de vouloir alors ou chanter des notes aiguës, ou chanter trop fort, ou chanter trop longtemps.

---

disons ici que dans les écoles on ne peut jamais faire chanter par des élèves des chœurs dans lesquels les voix de soprani devraient aller souvent au dela du *mi*4. — On ne peut jamais y tolérer des chœurs d'*hommes* à quatre parties, parce que dans ces chœurs il est impossible d'éviter la région aiguë fatale aux jeunes voix.

Voici d'ailleurs une règle qui indiquera toujours si le morceau est convenablement choisi : « *Si la répétition marche avec facilité; si le morceau peut être chanté trois ou quatre fois de suite* a capella *c'est-à-dire à voix seules, sans fatigue ni détonation notable surtout sans baisse; si l'on peut observer toutes les nuances* (pp. p. f. ff.); *si par suite du bon emploi des voix, le chœur déploie* la plus belle qualité de son *et ne crie jamais ; si enfin on chante* CON AMORE, *avec plaisir; un tel morceau est infailliblement instructif et répond à toutes les conditions que doivemt remplir nos établissements d'instruction : conservation de l'organe, exercice du chant, formation du goût.* » (*Engel.* Musica sacra, Février 1885, 4e année, no 7 p. 48.)

Que l'on s'abstienne donc le plus possible de chanter quand les organes vocaux ne sont pas en bon état de santé.

Nous devons ajouter ici aussi que « la voix est un miroir fidèle » de la santé de tout le corps. »

» Dans chaque maladie, même quand elle n'a pas son siége dans » l'organe vocal, celui-ci devient plus ou moins atone, terne et » faible ; son brillant se voile. »

» De plus chez l'homme en bonne santé le même effet se produit » par un travail fatigant du corps ou de l'esprit. La voix devient » irritable ou extrêmement sensible à tout effort excessif. »

f) *On ne peut pas chanter pendant le temps de la mue.*

Nous avons dit plus haut ce que c'est que la mue. Pendant cette période tout l'organe de la voix est en travail. Les forces des cordes vocales et de tout l'organe sont quasi absorbées par le travail interne qui se fait en lui. La voix s'enroue, elle devient rauque, se fatigue vite et se refuse aux notes élevées.

On comprend aisément qu'à ce travail interne, qui n'a pas de trop de toutes les forces vives de l'organe, il ne faut pas par le chant ajouter un autre travail extérieur. Ce serait surcharger les cordes vocales alors faibles, et peut-être les ruiner pour toute la vie.

« Quelques maîtres cependant ne condamnent pas la voix à une » inaction complète et lui permettent de se donner un exercice » modéré, à condition toutefois de ne pas dépasser la portée des » sons moyens, et de cesser dès que la moindre fatigue se fait » sentir. » [1]

« La mue est terminée quand les sons moyens de la voix sont chantés avec fermeté et certitude sans que des restes de la voix d'enfant viennent troubler le chant, et lorsque l'organe fait reconnaitre clairement son nouveau caractère. »

» Au commencement la voix sera encore lourde, étouffée, sans éclat. C'est le signe d'une guérison encore incomplète. Ce temps

---

(1) *Dom Kienle*, ouv. cité, chap. V, p. 26.

c'est celui de la convalescence de la voix. Il faut alors une prudence extrême. »

» Des exercices de chant faits d'une manière convenable, intelligente sont alors aussi utiles au chanteur qu'une promenade modérée en plein air l'est au convalescent : ils fortifient et développent le brillant métallique de l'organe. Mais *tout effort*, spécialement *pour produire des notes trop élevées*, entraîne les conséquences les plus nuisibles : la beauté de la voix, son brillant est par là détruit de fond en comble pour tout le reste de la vie. Dans le cas le plus favorable l'organe prendra un caractère sombre et étouffé ; beaucoup plus souvent il deviendra enroué et criard. Traiter ainsi la voix du jeune homme, c'est tout aussi imprudent que d'exposer un convalescent à toutes les intempéries de l'air. » ([1])

Il y a ici une remarque très-importante à faire. La mue c'est un changement qui détruit de fond en comble la voix d'enfant. C'est un changement complet. Aussi tout le monde (ou à peu près) en tient-il compte. Mais ce changement n'est pas le seul. Le changement de la voix marche parallèlement depuis la première enfance jusqu'à l'âge viril. La voix d'un adolescent n'est déjà plus la voix d'un enfant, quoiqu'on ne soit pas encore arrivé à l'époque de la mue proprement dite. Encore avant la mue l'organe du petit chanteur aura à traverser trois ou quatre périodes de développement tout-à-fait différentes.

La voix perd peu-à-peu complètement son timbre enfantin ; elle devient plus basse, elle gagne en énergie virile, et devient une voix d'adolescent. Toute voix, sans une rare exception, s'abaisse successivement jusqu'à l'époque de la mue. Ainsi une voix de soprano traversera quatre régions de l'organe vocal humain. Du soprano aigu elle descendra au mezzo-soprano, puis à l'alto, enfin au contralto. C'est un acheminement lent vers la mue complète. — On s'aperçoit aisément de ce changement à ce fait que, quand la

---

(1) *Engel*, article cité, Musica sacra, 4e année, p. 48.

voix de soprano baisse, les notes aiguës en deviennent âpres et vulgaires et depourvues de tout éclat *métallique*.

Voilà un fait indéniable.

Il suit immédiatement de la troisième partie de notre règle actuelle (on ne peut pas chanter trop haut), qu'il faut absolument tenir compte de ce fait.

On ne peut donc plus faire chanter aux enfants des notes aussi élevées dès que ce changement se fait sentir.

« *Si l'on néglige de faire en temps utile le transfert d'un enfant de la* » *partie de soprano à celle d'alto, si on l'oblige pendant un temps consi-* » *dérable à produire des sons trop aigus, devenus antinaturels à l'organe,* » *on porte dans un âge si tendre à la beauté naturelle de la voix une* » *profonde blessure dont la cicatrice subsistera toujours et qu'aucune* » *mue postérieure ne peut effacer.* » (1)

g) On ne doit pas chanter à certaines heures du jour. —

Ces moments sont le temps qui suit immédiatement les repas, et celui du matin tant qu'on est à jeûn.

aa) « Immédiatement après le repas on ne doit ni parler d'une » manière soutenue, ni lire à haute voix ; l'organe y perd *toujours* » une partie de sa fraicheur. C'est sans doute à cause de cet » exercice *intempestif* que la plupart des instituteurs ont la voix » enrouée ou voilée. La classe de l'après-midi les oblige à » parler (2) beaucoup tout de suite après le repas...... Chaque » exercice fait affluer le sang avec plus d'abondance vers les » organes qui viennent d'être ou qui sont encore en activité, — » dans le cas présent l'afflux s'opère vers les organes de la diges- » tion ; — alors l'organe de la parole ne reçoit pas la quantité de » sang *nécessaire* pour sa nutrition et pour le *renouvellement* de ses » forces qui se consument constamment. » (3)

De plus le repas distend l'estomac et par là retrécit la cavité pectorale. (4) Celle-ci ne sait pas se remplir suffisamment d'air, et

---

(1) *Engel*, art. cité. Lire cet important article dans la *Musica Sacra*.
(2) Le chant est plus nuisible encore.
(3) *Reclam*, Musica Sacra, 5e année, no 11, Juin 1886.
(4) Voir *Bossu*, Anatomie et Physiologie, 2e partie, n° 242, 5e édition, Paris 1853.

partant le chant devient plus difficile, plus fatigant comme il l'est quand on est forcé de chanter après s'être mis hors d'haleine.

bb) « Il ne vaut pas mieux de chanter le matin de bonne heure « et à jeûn. Tout effort fait de grand matin fatigue plus que dans « le cours de la journée. » [1].

cc) Ajoutons ici d'abord que lorsque on est près de chanter, on ne doit se livrer à aucun exercice qui puisse *essouffler;* autrement le larynx se dessèche, et l'on s'expose à éprouver bientôt une toux fatigante. Il ne faut donc pas chanter après un exercice *essoufflant.*

Ensuite remarquons qu'un exercice modéré et non fatigant, qui produit une certaine chaleur humide dans tout le corps comme une petite promenade, dispose admirablement la voix; il la rend flexible, claire et sonore [2].

OBSERVATION. — Il peut arriver que l'une où l'autre fois on doive trangresser l'un ou l'autre des points de notre deuxième règle. Dans ce cas, il faut *toujours, autant que possible,* chanter PIANISSIMO.

C. *Troisième Règle.* — IL FAUT, QUAND ON CHANTE, DONNER A TOUT LE CORPS UNE POSITION TELLE, QUE TOUS LES ORGANES QUI CONCOURENT A LA PHONATION PUISSENT S'EXERCER LIBREMENT ET COMME LE VEUT LA NATURE.

Nous avons expliqué plus haut ce que font naturellement les organes vocaux pour produire ou former le son.

Or, quand les organes vocaux produisent ou forment le son d'une manière facile, belle et naturelle, ils ont une certaine position indiquée par la nature même. Notre règle actuelle dit qu'il faut donner à tout son corps cette position convenable indiquée par la nature. Toute autre position empêche le son de se produire ou de se former naturellement *et partant lui donne l'un ou l'autre défaut.*

Cette position convenable est la suivante :

---

(1) *Reclam,* art. cité.

(2) La chaleur artificielle produite dans le corps par le feu n'opère pas les mêmes effets que la chaleur *naturelle;* elle laisse au contraire les organes secs et peu flexibles.

La bouche doit être bien ouverte, cependant ni trop ni trop peu. Pas trop peu, car c'est par la bouche que doit sortir naturellement toute la colonne d'air vibrant et sonore. Pas trop, parce que la colonne d'air vibrant doit frapper le palais de la bouche, tout près des dents supérieures. ([1]) La bouche doit être ouverte de façon à pouvoir toujours placer entre les dents au moins l'index et au plus les deux premiers doigts. Ceci d'après la voyelle à prononcer.

Les lèvres ne doivent être ni tordues, ni contractées, ni tendues en avant, mais offrir la position que leur donne un léger sourire.

La langue doit être suspendue ou très-légèrement appuyée sur la partie inférieure de la bouche et non raidie, ni retirée au fond de la gorge, ni s'élevant à la racine, ni pressée contre les dents. Tout cela parce qu'il faut librement laisser passer la colonne d'air sonore.

La tête et le cou doivent être droits, dans une position naturelle, sans qu'on lève la tête ou qu'on allonge le cou pour les sons élevés. En le faisant on empêcherait le larynx de prendre ses diverses places naturelles dans le conduit laryngo-buccal, et on entraverait l'action de résonnance d'autres organes. ([2])

Donc si l'on tient en main le livre sur lequel on chante, il faut avoir soin de ne pas trop l'approcher de la bouche, et de le tenir assez élevé pour que les yeux se portent dessus sans que l'on soit obligé de baisser la tête. — Le corps et surtout le buste doivent se tenir droits. Si l'on est assis, le buste et la tête doivent garder la même position droite, et on doit prendre garde de ne pas céder à la tentation de s'affaisser et de se pencher un peu en avant. De même, si l'on est à genoux, doit-on prendre garde de ne pas s'accouder. Tout ceci parce qu'autrement on gène l'action de la

---

([1]) « L'ouverture excessive de la bouche affaiblit le son » parce que dans ce cas, la colonne d'air vibrant ne frappe pas le palais de la bouche. Partant la cavité buccale ne vibre pas à l'unisson et ainsi ne renforce et ne forme pas le son. —

([2]) Ajoutons qu'on a remarqué que quand les muscles du cou sont trop tendus, l'oreille en est affectée, elle devient plus dure et moins sensible.

poitrine, qui est empêchée de se remplir suffisamment de souffle et de l'expirer régulièrement.

Enfin le corps tout entier ne doit rien avoir de gêné, ni de contracté, ni éprouver aucun balancement. ([1])

III. — DÉFAUTS CONTRAIRES A LA PRODUCTION, FORMATION ET MODIFICATION DU SON NATUREL.

Tous les défauts de la voix proviennent pour ainsi dire uniquement de l'inobservance de l'une des trois règles et surtout de la troisième.

A. — Le *son nasillard.* — Les auteurs en général sont assez obscurs et se contredisent parfois quand ils parlent du son nasillard, et surtout quand ils en indiquent la cause et les remèdes. C'est qu'ils ne remarquent pas qu'il y a deux espèces de « sons du nez », qui sont produits par deux causes différentes et pour lesquels il y a partant deux espèces de remèdes.

Nous avons vu plus haut que la colonne d'air sonore doit, pour obtenir son renforcement et même son timbre voulu, faire vibrer à l'unisson avec lui, entr'autres organes, les fosses nasales ; mais nous avons vu aussi que cependant la colonne d'air ne peut pas sortir par le nez mais par la bouche. Si l'une ou l'autre condition manque le son est *nasonné.*

Le son est donc nasonné quand pour une cause ou pour une autre les fosses nasales ne vibrent pas.

Il l'est aussi quand la colonne d'air, arrivée au gosier, n'entre pas entièrement dans la bouche, mais se divise et s'échappe pour une part par le nez.

Ces deux espèces de sons nasillards, qu'on le remarque bien, ont un caractère et un timbre tout différent. Ce sont deux défauts

---

([1]) Toutes ces règles sont également vraîes pour la lecture à haute voix et pour la déclamation. Voir *Legouvé:* Art de la lecture; La lecture en action; Petit traité de lecture. *passim.*

spéciaux provenant de causes diverses et exigeant des remèdes également différents.

1°. Le premier nazonnement provient de ce que les fosses nasales ne vibrent pas. Or cet effet se produit quand le nez n'est pas libre, quand les fosses nasales sont obstruées, ce qui empêche évidemment les vibrations de ces cavités. Le remède n'est autre que les règles de l'hygiène des fosses nasales.

2°. Le deuxième nazonnement provient de ce qu'une partie de la colonne d'air passe par le nez. Or cela arrive quand on n'ouvre pas suffisamment la bouche. Quand en effet les deux mâchoires se rapprochent, la bouche n'offre plus un passage assez grand pour que la colonne d'air puisse s'échapper librement, et partant elle se désagrège et pousse l'air en partie par les fosses nasales. La chose peut se faire aussi quand on lève la racine de la langue. Dans ce cas en effet la colonne d'air, rencontrant un obstacle au moment d'entrer dans la bouche, se divise et passe en partie par le nez.

Voilà le défaut avec ses causes. Le remède est tout indiqué. Il consiste simplement à éviter ce qui le produit. Partant si l'on veut se corriger de ce déplaisant défaut que l'on ait soin de laisser la langue dans la position naturelle indiquée dans la troisième règle, et qu'on fasse attention de bien ouvrir la bouche.

Il peut se faire que l'on ait déjà acquis l'habitude de pousser une partie de l'air par le nez. Dans ce cas il sera difficile de ne pas instinctivement lever la racine de la langue, ou de ne pas trop fermer la bouche. On doit alors extirper la mauvaise habitude, en tâchant d'acquérir la bonne ; et cela s'acquerra par l'exercice convenable et répété. Des professeurs de chant recommandent à cet effet des exercices sur le son *eu*, tel qu'on le prononce dans les mots *eux*, *deux*, *bœufs*, en ayant soin de faire avancer le plus possible les lèvres en forme d'entonnoir. D'autres auteurs disent qu'il faut vocaliser sur la voyelle *a* et plus tard sur *e* « en tenant le nez pincé de manière à ce que le souffle n'y puisse nullement passer. » (1) Les

---

(1) *Lablache*, Méthode de Chant, chap. III, note 2.

divers organes prendront alors instinctivement et nécessairement la forme voulue pour ne pas faire passer le souffle par les cavités nasales.

B. — Le *son guttural*. 1°. Il provient de ce qu'on contracte la gorge en redressant la racine de la langue.

Dans ce cas le son est comme étranglé dans l'arrière-gorge. Il semble venir de loin et il n'arrive à l'oreille qu'après avoir été désagréablement transformé.

Pour corriger ce défaut, il faut habituer l'élève à abaisser la racine de la langue le plus possible pour que le courant d'air arrive directement du larynx et viennent librement frapper le haut du palais sans rencontrer d'obstacles sur sa route. Que l'on tâche de prononcer pour ainsi dire des lèvres et qu'on arrondisse celles-ci quelque peu. Le son gagne en beauté à mesure que sa résonnance se rapproche du devant de la bouche. C'est là en effet qu'il doit arriver naturellement.

2°. Le son guttural peut encore provenir de ce qu'on émet la voix d'une manière violente et trop pressée, ce qui fait que l'air, étant donné en trop grande abondance à la fois, ne sortira pas librement, sera parfois refoulé dans le fond du palais, où il fera entendre un son dur et guttural.

C. — Le *son étouffé et aminci*. — Il en est qui lèvent la tête et allongent le cou pour les notes élevées, et qui l'inclinent pour d'autres sons. A cause de cela, le son devient comprimé, rétréci, étouffé et aminci. Dans ce cas en effet on déplace le larynx et on empêche la voix de résonner et de se répercuter; car par ce mouvement on resserre le cou, et les organes vocaux qui doivent vibrer à l'unisson de la note émise sont entravés dans leur mouvement.

D. — Le *son sourd ou rauque*. — Ce défaut provient ordinairement, ou de ce qu'on n'ouvre pas assez la bouche, surtout les lèvres, ou de ce qu'on retire trop en arrière la langue en l'enfonçant dans la partie inférieure de la gorge, ou enfin de ce qu'on dirige le souffle contre le fond du palais.

Pour guérir ce défaut, il faut s'exercer pendant longtemps à

obtenir des sons doux et clairs, ouvrir la bouche, tenir la langue dans la position indiquée plus haut (p. 188), lever un peu le menton au lieu de le baisser, et respirer comme nous l'indiquerons plus bas.

E. — Le *son criard-aigre*. Ce défaut provient souvent de ce que la langue est trop avancée, ou de ce qu'elle est trop raidie, trop contractée à sa racine et trop serrée contre le fond du palais. Après avoir disposé la langue convenablement, on commencera par chanter (vocaliser) à demi-voix, et l'on augmentera la force du son à mesure que l'on parviendra à obtenir un timbre de voix plus moëlleux.

F.—Le *son vacillant-chevrotant*.—Le chevrotement est un certain tremblement de la voix. Il y en a de deux espèces : le *chevrotement involontaire* et le *chevrotement volontaire*.

1°. Le chevrotement involontaire provient de plusieurs causes :

a) D'une certaine faiblesse d'organes ou d'une trop grande sensibilité, qui sont souvent causées par la fatigue, par l'exercice trop prolongé et trop continu, par l'habitude de crier au lieu de chanter; causes qui produisent un certain relâchement des cordes vocales, et qui par là les fait trembler et chevroter. — Ce chevrotement se corrige en évitant les causes qui le produisent, et en pratiquant avec modération mais persévérance des exercices fréquents sur les sons *tenus avec fermeté* le plus longtemps qu'il est possible de le faire sans fatigue. Après cet exercice sur les sons *tenus*, on s'exercera à les filer. (Voir plus bas).

b) Il provient souvent aussi de la peur ou d'une grande timidité. Tels, qui chantent avec aisance seuls ou en petit comité, ne peuvent plus maîtriser un tremblement qui se produit dans leur voix lorsqu'ils chantent en public. Dans ce cas, on raffermira sa voix en cherchant à s'habituer au public et à acquérir de l'assurance.

c) Quelquefois aussi les voix, à timbres gros ou bas, de fermes qu'elles étaient deviennent tremblantes. Ordinairement la cause en est dans le manque d'exercice. Le remède consiste partant à exercer souvent ce genre de voix au moyen des vocalisations.

2°. Le chevrotement volontaire ([1]) est une espèce de tremblement de la voix qui n'est le plus souvent que le fruit d'un très-mauvais goût. La voix peut certes vibrer parfois sous l'empire d'une émotion *vraie* dont le chanteur lui-même se ressent profondément touché. Ce tremblement naturel et ému est beau.

Il n'y a pas de règles à donner pour lui. La nature le produit d'elle-même en produisant la véritable émotion qui le fait naître.

Mais le tremblement factice de la voix, le chevrotement sentimental produit volontairement par le chanteur pour faire croire à une émotion absente, ou pour la simuler, et qui a été mis à la mode par les chanteurs dramatiques sous prétexte d'expression et de sentiment, n'est qu'une fausse monnaie d'un sentiment frelaté et d'une chaleur factice. Il est de toute évidence qu'il doit être banni de la musique religieuse et a fortiori du plain-chant, dont le caractère exige le calme et la sérénité.

§ II.

DU SON ARTISTIQUE.

DE LA PRODUCTION ET DE LA FORMATION DU SON ARTISTIQUE.

Dans le premier paragraphe de notre présent article, nous avons parlé du son *naturel*, des qualités qu'il doit posséder, de ce que fait la nature elle-même pour le produire, et partant de ce que nous devons faire pour émettre et former le son tel que le veut la nature.

Ce son naturel doit être *perfectionné*. Il faut en effet pouvoir émettre les sons non seulement avec toutes les qualités requises par la nature; mais, pour être chanteur parfait, il faut, à ces qualités naturelles, pouvoir ajouter les ornements, les embellisse-

([1]) Ce n'est pas proprement ici le lieu de parler du chevrotement volontaire. Il faudrait en parler là où l'on traite du son *artistique*, ou de l'expression à donner au chant. Nous en disons cependant un mot ici parce que nous parlons de l'autre chevrotement.

ments qui rendent le son *beau* et *parfait*. C'est de cet embellissement, de ce perfectionnement du son que nous parlons maintenant; mais nous nous hâtons d'ajouter qu'il faut toujours présupposer comme base et comme fondement le son *naturel*.

Le son de la voix humaine pour être parfait doit être d'une *justesse exacte;* il doit être d'une *pureté absolue*; il doit pouvoir posséder *la durée la plus longue possible;* il doit pouvoir *se donner les nuances les plus diverses de force et d'intensité;* il doit pouvoir *parcourir*, *dans l'échelle musicale*, *le plus de degrés possibles de gravité et d'acuité*, *et cependant rester homogène à tous les degrés;* enfin il doit être souple et docile pour qu'on puisse le *bien poser*, le *bien filer*, le *bien lier aux autres tout en le perlant*, c'est-à-dire tout en le laissant parfaitement distinct de tous et de chacun des autres sons.

Une voix qui serait capable d'émettre les différents sons avec toutes ces qualités serait incontestablement une voix très-belle et parfaite. Une belle voix en effet c'est une voix sympathique qui sur tous les degrés de l'échelle vocale possède même plénitude et rondeur, même éclat et moëlleux, même délicatesse et facilité d'émission; c'est une voix mélodieuse, pleine, nourrie, suave, noble, ferme, précise, flexible, souple, égale et facile à diriger.

I. — De la justesse exacte a acquérir. —

La première qualité du son c'est d'être juste, et pour que le son soit parfait sous ce rapport c'est d'être juste, non pas d'une justesse relative ou approximative, mais d'une justesse fixe, exacte et absolue.

D'où provient la fausseté du son?

Du manque d'attention, du défaut de l'oreille, mais *le plus souvent* d'un défaut de la voix elle-même.

A. — *Du manque d'attention.* — Pour chanter juste, il faut en effet écouter les sons que l'on émet et surtout faire attention aux intervalles qu'on doit franchir. Chanter d'une manière distraite, sans regarder son livre et sans tâcher de bien faire, rend impossible la conservation de la justesse parfaite.

Si le défaut de justesse provient du manque d'attention, le remède s'indique de soi-même.

B. — *D'un défaut de l'oreille.* — Il arrive que l'oreille ne saisisse pas exactement les divers intervalles.

La cause en est qu'on a négligé d'exercer cet organe, ou bien qu'on l'a mal exercé.

Pour remédier à ce défaut, il faut partant recourir à l'exercice convenable.

Le défaut consiste en ce que l'oreille ne reconnait pas les intervalles. Elle les oublie. Il faut donc les lui faire connaître de façon à ne plus les oublier. Mais on n'apprend à bien connaître quelque chose qu'en fixant souvent son attention sur elle. Par conséquent il faut forcer l'oreille à fixer son attention sur les sons, à l'y fixer très-fermement, très-souvent, et, si on le peut, d'une manière méthodique.

Comment s'y prendre?

1°. Les solfaïstes anglais pour arriver à cette éducation parfaite de l'oreille, suivent la méthode suivante. Ils forcent l'élève à *écouter* un son avec la plus grande attention et pendant un temps très long. Par là ils impriment ce son d'une manière très ferme dans l'oreille. Une fois ce son bien connu, les maîtres remarquent que tout son renferme en lui, comme parties aliquotes, l'octave de ce même son, puis la quinte, puis la tierce, etc. [1] Pour ce motif ils font faire ensuite des exercices répétés et fréquents sur le son et son octave. Ainsi ces deux sons s'impriment fortement dans l'oreille, qui ne les oublie plus. Quand cet effet est obtenu, ils y ajoutent de même la quinte et ainsi de suite.

2°. Une autre manière, c'est de chercher patiemment à amener la voix à l'unisson avec un instrument sur un ton moyen. Lorsque cet effet est obtenu, on hausse ou baisse le ton en faisant suivre par la voix ces légères variations. Lorsque la voix donne l'unisson avec une certaine sûreté, il est bon de le faire prolonger par la

---

(1) On remarque en effet qu'un son quelconque, quand on l'émet, fait entendre à une oreille bien exercée non seulement ce son lui-même, mais encore un tant soit peu l'*octave* de ce même son. Ensuite si on produit à la fois un son et son octave, l'oreille perçoit un tant soit peu la *quinte*. Enfin si on produit à la fois un son, son octave, et sa quinte, on perçoit quelque peu la *tierce*. Ces sons concomitants sont ce qu'on appelle les *harmoniques*.

voix seule ; et de faire entendre alors avec un instrument une note à quelque distance au dessus ou au dessous de celle que maintient le chanteur, en habituant celui-ci à rejoindre cette note différente sans prendre une respiration nouvelle.

Les mêmes exercices devront être accomplis plus tard en remplaçant l'instrument par une voix, ils amèneront enfin l'élève à l'étude des intervalles. (1)

On pourrait aisément fondre ces deux méthodes en une seule, ou les employer simultanément.

3°. Dans les exercices, le maître ne peut jamais laisser passer un intervalle tant soit peu faux ; et il doit exiger toujours *la justesse la plus absolue pour la note finale des divers membres de phrase.*

4°. On fera chanter à l'unisson par plusieurs, d'abord à mi-voix, puis un peu plus fort, puis à pleine poitrine, des notes *prolongées.* Dans les commencements on accompagnera les chanteurs au moyen d'un instrument, surtout d'un instrument à justesse absolue. On fera cet accompagnement d'abord pendant tout le temps, ensuite seulement pour les sons tenus, en ne donnant pour les autres que les points de départ et d'arrivée dans les exercices de rapidité, mais surtout en faisant entendre sur l'instrument et en maintenant après le chant la note finale, afin que l'oreille s'aperçoive facilement du degré de justesse qu'elle a gardé.

C. — *D'un défaut de la voix.* — Le manque de justesse du son dépend *presque toujours,* non pas de l'oreille, mais de l'inhabileté du chanteur. (2)

1°. En effet, quand la voix est encore faible, il arrive qu'elle attaque mollement le son, et le son se trouve ne pas être juste ; ou

---

(1) *Dom Schmitt.* Méthode pratique de chant Grégorien. Paris 1885, p. 83.

(2) *Van Damme.* Musica Sacra, 7e année, n° 6, Janvier 1888, va jusqu'à dire : « La » cause *directe* de la fausseté de la voix n'est jamais, comme beaucoup de personnes » le croient, le manque de justesse de l'oreille. Cela tient *uniquement* à l'inhabileté du » chanteur. — Peu de compositeurs ou d'instrumentistes chantent juste. Cependant » leur oreille est généralement très-exercée. Ils chantent faux pour la même cause » qu'ils joueraient faux, si, n'étant pas violonistes, ils essayaient de former une » mélodie sur le violon. »

L'argument prouve au moins qu'il ne suffit pas d'une bonne oreille pour chanter juste.

bien encore elle faiblit insensiblement dans la prolongation de certaines notes, alors elle baisse et chante faux.

a) Cette faiblesse de la voix peut provenir ou de ce que le chanteur n'est pas encore à l'âge de la formation complète ; ou bien de ce qu'on n'a pas assez exercé sa voix ; ou enfin de ce qu'on l'a mal exercée.

De ce qu'on l'a mal exercée. En effet quand dans les exercices qu'on a fait faire, on a fait chanter continuellement bas, alors le chanteur sera toujours poussé à baisser et partant à chanter faux. Et ceci se comprend : car en s'exerçant habituellement sur la partie grave de la voix, on habitue le larynx à s'ouvrir autant que possible et les cordes vocales à ne se tendre que faiblement. Or cette habitude est d'ailleurs conforme à leur tendance naturelle, puisque la parole, dont l'intonation est spontanée, se produit inconsciemment sur les sons graves, c'est-à-dire avec le larynx assez ouvert et les cordes assez peu tendues. Par là si on chante *toujours* les cordes vocales très-ouvertes, celles-ci s'habituent trop à cette position, ce ne sera plus que malgré elles qu'elles se rapprocheront pour chanter plus haut, et elles tendront toujours à cesser ce rapprochement, à se disjoindre et partant à faire baisser le son qu'elles émettent.

D'autre fois il arrive que quand on a toujours fait chanter bas, et que le chanteur doit, pour l'une ou l'autre occasion, faire entendre souvent des notes élevées et brillantes, alors n'étant pas préparé par son éducation vocale, il est forcé de se livrer sur les notes aiguës à des exercices fatigants. Ces exercices surmènent l'organe, tendent outre mesure les cordes vocales, et celles-ci, s'habituant à cette tension violente, sont portées à se tendre d'une manière exagérée, et partant poussent à la surélévation des sons. ([1])

b) Outre ces causes, qui donnent à la voix une tendance générale à baisser ou à monter, il y en a encore qui produisent accidentellement un son faux.

Ce sont toutes celles qui veulent faire produire accidentellement

([1]) Dans les cas où la voix, au lieu de baisser, monte, il arrivera bien souvent cependant qu'il y ait complicité de la part de l'oreille.

à la voix des sons pour lesquels elle se trouve trop faible. La faiblesse de la voix produit en effet la fausseté du son. On se trouve dans ce cas quand on fait chanter *trop haut* ou *trop bas*, ou *trop fort*. Généralement alors la voix baissera.

c) On constatera encore de la fausseté dans les sons, si on a répété le morceau sur un ton différent de celui sur lequel on veut le chanter.

d) Enfin il faut remarquer que la timidité, le trouble, ou une émotion quelconque font détonner les meilleures voix. C'est que l'émotion empêche l'usage complet des forces et partant affaiblit passagèrement l'organe vocal.

2°. *Remèdes*. — *a*) Pour éviter de chanter faux, par défaut de la voix, il faut donc avant tout éviter toutes les causes qui produisent cette fausseté.

b) Il faut en second lieu exercer la voix par des exercices répétés et bien choisis. Par exemple, il sera bon de faire donner à mi-voix d'abord, puis à pleine poitrine, à l'unisson, avec un instrument, des notes prolongées durant toute une respiration. Cet exercice doit être opéré sur tous les degrés que la voix peut parcourir. Les organes vocaux acquièrent ainsi une certaine fermeté, une stabilité qui remédie promptement au défaut de justesse.

c) Il faut toujours être bien attentif, même quand le défaut provient de faiblesse de l'organe vocal, afin de prévenir et d'aider la voix.

d) Enfin un moyen à employer avec un élève qui chante faux, quelle que soit la cause de cette fausseté, c'est de le placer au milieu d'un certain nombre de chanteurs ayant la voix *juste*. On les fait chanter tous ensemble. Après un certain nombre d'exercices, la voix *fausse* se met presque forcément à l'unisson des autres et l'organe s'habitue insensiblement à donner des sons justes. —

II. — DE LA PURETÉ ABSOLUE DU SON. Émettre un son pur, c'est l'émettre tel qu'il doit être, ni plus ni moins, sans ajoute d'aucune sorte. Nous en parlerons plus bas quand nous parlerons de la prononciation *pure* de chaque voyelle.

III. — DE LA DURÉE DU SON. — Pour la beauté du son il est requis que l'haleine s'écoule sans interruption, sans secousse et cependant de façon que le souffle puisse être prolongé et modifié au gré du chanteur. Il faut que l'on puisse soutenir un son aussi longtemps que de besoin, sans devoir reprendre haleine. Autrement le son est brisé, hâché et coupé.

Pour arriver à pouvoir observer cette règle, il faut acquérir une respiration longue et aisée, et elle le sera si l'on parvient à aspirer l'air d'une manière pleine, abondante et rapide, et à l'expirer lentement et quasi à volonté.

Comment donc s'y prendre pour obtenir ce double résultat ?

La poitrine de l'homme est séparée de la cavité abdominale par une cloison appelée *diaphragme*.

Il faut dans l'aspiration faire descendre l'air dans les poumons le plus profondément possible, c'est-à-dire jusqu'à cette cloison. Dans ce cas les poumons se remplissent complètement et abondamment, et ce qui plus est l'air se localise dans les parties inférieures, ce qui permet de bien gouverner son écoulement.

On y gagnera d'ailleurs que la voix résonnera d'une manière plus égale et plus sonore. La respiration, qui se ferait seulement en haut, accumulant l'air dans les parties supérieures des poumons, exercerait sur les organes vocaux, qui sont à proximité, une pression très-nuisible à la formation du son, et causant bien vite la fatigue.

Pour faire cette aspiration profonde d'une manière aisée et rapide, il faut avant tout tenir le corps bien droit et dans sa position naturelle afin de laisser toute latitude à la poitrine; ensuite il faut en respirant aplatir le ventre en le faisant remonter, et gonfler la poitrine en lui imprimant un mouvement ascensionnel.

Les poumons ainsi bien remplis, et l'air localisé dans leurs parties inférieures, on n'aura aucune difficulté pour laisser écouler le souffle lentement, petit à petit, et le plus longtemps possible, si bien entendu on ménage sa voix. Impossible en effet de chanter à toute force sans dépenser une grande quantité d'air.

L'exercice fréquent donnera une grande puissance. Il consiste à respirer largement sans même émettre aucun son, et à laisser sortir l'air avec beaucoup de lenteur. On parviendra au moins à tenir des sons pendant dix-huit à vingt secondes sans reprendre haleine.

Plus loin nous aurons à indiquer quand et où il faut faire les respirations.

IV. — DE LA PUISSANCE DU SON. Une voix parfaite est capable de donner au son les nuances les plus variées de force et d'intensité. En d'autres termes une voix parfaite est une voix puissante, qui sait produire non seulement des sons faibles et moyens, mais qui émet facilement des sons de grande puissance.

1°. La puissance d'un son dépend en premier lieu de la nature du corps vibrant.

Partant pour l'obtenir, il faut que le larynx, les cordes vocales et tout l'organe phonétique soit chez l'homme le plus fort possible.

Nous avons dit plus haut que cette force est conservée et augmentée par l'observation des règles de l'hygiène et par l'exercice modéré et réglé. (Voir plus haut p. 174 et 173).

2°. La puissance d'un son dépend en deuxième lieu de la force avec laquelle le corps est mis en vibration.

Pour la voix humaine l'agent qui fait vibrer les cordes vocales c'est l'air expiré par les poumons.

Par conséquent on pourra produire un son d'autant plus intense qu'on disposera d'une poitrine plus vaste, et qu'on la remplira plus abondamment de souffle. (Voir le numéro précédent, p. 199).

V. — DE L'ETENDUE ET DE L'HOMOGÉNÉITÉ DU SON. [1] — La perfection de l'organe vocal humain exige le pouvoir de parcourir dans l'échelle musicale le plus de degrés possible d'acuité et de gravité, sans cependant diminuer en rien la beauté, l'éclat et

---

[1] Voir pour ce point : *Delatour :* Exercices sur les formules du chant Grégorien, Paris 1881 ; ainsi qu'un important article de *David Samuel* : Une cause ignorée de la pénurie des voix, dans la Musica Sacra, 6e année, nos 9,10 et 11, et 7e année, n° 6 ; respectivement les numéros d'Avril, Mai, Juin 1887, et Janvier 1888. —

même la force des sons. Une voix parfaite en effet doit être capable d'émettre les sons les plus aigus et cela sans nuire à leur belle qualité. Elle doit posséder sur tous les degrés de l'échelle vocale même plénitude et rondeur, même éclat et moëlleux, même délicatesse et facilité d'émission.

Comment acquérir cette étendue dans la voix sans cependant nuire à l'homogénéité?

A. — Avant de répondre à cette question, il faut dire un mot des régistres de la voix.

1°. On remarque dans la voix de l'homme des sons qui, au point de vue de leur force, de leur éclat, de leur timbre et caractère, peuvent être divisés en deux, voire même en trois classes.

La première classe comprend les sons, qui sont généralement depuis la note la plus basse qu'on peut émettre jusqu'au *mi* inférieur. Ces sons s'appellent *sons* ou *voix de poitrine*, parce qu'ils semblent venir du fond de celle-ci, à cause de ce que le larynx, pour les produire, s'est abaissé dans le conduit laryngo-buccal, s'est ainsi rapproché de la poitrine, et a fait vibrer avec lui les cavités pectorales.

La deuxième classe comprend les sons moyens, ordinairement depuis le *fa* inférieur jusqu'au *ré* # supérieur. Ils s'appellent sons du *médium* et quelquefois de *fausset*.

La troisième classe comprend les sons aigus, en général depuis le *mi* supérieur jusqu'au *si* ♭ et au delà. Ces notes aiguës s'appellent *sons de tête*, parce que pour les émettre le larynx s'est élevé dans le conduit laryngo-buccal, s'est ainsi rapproché des régions de la tête, et a fait vibrer avec lui surtout les cavités qui environnent cette dernière. Aussi ces sons semblent-ils venir de la partie supérieure de la gorge.

Ces différentes classes de sons s'appellent *régistres*.

Les trois régistres de sons, indiqués ici, ne sont donnés de cette manière que pour la voix de femme.

Quant à la voix d'homme, les auteurs ne donnent en général que deux classes : le *régistre de poitrine*, qui comprend alors les

sons graves et les sons moyens, et le *régistre de tête*, qu'ils appellent alors aussi *régistre de fausset*, et qui ne comprend alors que les sons aigus.

Pour les enfants avant la *mue*, le régistre de poitrine ne s'élève d'ordinaire que jusqu'au *sol* ou *la*.

Pour les adultes il va généralement jusque vers le *mi* ou *fa* aigus.

Ces déterminations ne sont que générales.

D'une part, pour tel individu en effet la voix de poitrine finit à telle note, tandis que pour tel autre, elle finira à une note plus aiguë ou plus basse. La différence cependant sera toujours minime.

D'autre part, quelques notes peuvent être chantées par le même individu et au moyen de la voix de poitrine et au moyen de la voix de tête. —

2°. Il faut dans le chant produire les diverses notes au moyen de leur régistre respectif. [1]

On remarque en effet que quand on veut chanter en voix de poitrine des notes appartenant au régistre de tête, la voix devient criarde, désagréable, et bien souvent fausse. On s'expose même par là à briser son organe. C'est un danger, auquel sont exposés les enfants, à qui le maître permet l'emploi de la voix de poitrine pour les notes élevées. Monsieur Danjou va même jusqu'à dire que la rareté des voix n'a pas d'autres causes. « Si en général on » rencontre si souvent des ecclésiastiques ayant des voix fausses, » désagréables, cassées, sans force, sans timbre, cela tient *unique-* » *ment* à ce que ..... dans leur enfance ..... ils ont chanté d'une » manière vicieuse, et sans connaître le moyen de conduire leur » voix dans toute l'étendue de ses limites naturelles, *au moyen du* » *changement de registre*. » [2]

Il est souvent assez difficile de faire prendre la voix de tête aux enfants juste à l'endroit où il le faut. Quand leur voix n'a pas été

---

[1] Ceci n'est pas d'une grande importance pour les *adultes*, lorsqu'ils n'ont à chanter que du plain-chant. Leur voix de poitrine est en effet généralement assez étendue pour exécuter les mélodies plain-chantales sans qu'il soit besoin d'employer la voix de tête.

[2] Revue de musique religieuse, 1846, p. 270.

cultivée, ils chantent ordinairement en employant un même régistre aussi longtemps que possible.

Pour leur faire comprendre la différence et l'effet des sons de poitrine et des sons de tête, il serait superflu de leur donner des explications théoriques.

Le meilleur moyen est que le maître exécute lui-même devant eux des sons différents; qu'il leur fasse remarquer que les notes élevées ont été chantées avec une voix plus fine et quelquefois d'un autre caractère que celle avec laquelle on a chanté les notes graves et moyennes; qu'il leur dise que cette voix plus fine est la voix de tête et l'autre la voix de poitrine; qu'il leur fasse faire attention au moment précis, à l'endroit exact où il a passé d'une voix à l'autre et qu'il leur donne par là une idée de la manière dont le passage s'est opéré.

Il pourra exiger ensuite que les enfants l'imitent; ou plutôt il s'adressera d'abord au plus intelligent; et bientôt tous seront en état d'opérer facilement ce changement.

Dès que les enfants savent émettre ces différents genres de sons il faut les exercer à passer aisément et rapidement de l'un régistre à l'autre. Ce passage doit être insensible, sans coup de gosier ni de hoquet. [1]

B. — Cela posé, comment donner à la voix de l'étendue et de l'homogénéité?

1°. De l'*étendue*. — *a*) C'est surtout dans la partie élevée de la voix que doit se produire son développement. C'est là en effet que se trouvent les notes les plus brillantes de l'organe, qui sont le plus souvent celles que le chanteur est incapable de produire.

Il faut donc gagner en étendue dans la région aiguë.

C'est donc surtout la voix de médium et la voix de tête qui doivent être cultivées.

D'ailleurs le travail fait en vue de développer la voix de poitrine est inutile et nuisible.

---

[1] Ceci reviendra plus bas (sous B, 2°. p. 205).

aa) *Inutile,* parce que d'abord tout le monde possède naturellement la voix de poitrine. C'est en effet sur le régistre de la voix de poitrine que l'on parle. — En second lieu le travail le plus obstiné n'a presque aucune influence ni sur le volume, ni sur la beauté de ce régistre.Que l'on en fasse l'expérience, et on éprouvera qu'en plusieurs années on n'aura presque rien gagné. Que d'autre part on fasse l'expérience contraire : qu'on laisse un élève pendant une année et plus sans pratiquer le régistre de poitrine, qu'après ce temps on lui en fasse donner quelques notes, et les sons seront aussi beaux, aussi limpides, aussi sonores, aussi fermes que s'ils avaient été cultivés par un long travail. — Enfin en troisième lieu l'usage du régistre de poitrine est à peu près nul dans la pratique du chant. Que l'on ouvre en effet une partition, et, sauf pour la seule partie de basse-taille, les notes de la voix de poitrine ne s'y rencontreront que dans des proportions très-minimes. Pour les voix d'enfants en particulier, même pour le contralto, on ne les y verra que dans la proportion de une à cent.

bb) *Nuisible* pour la voix. Nous avons vu plus haut en effet que l'habitude de chanter bas compromet la justesse (voir p. 197) et nuit à la beauté de la voix (voir p. 183).

Quand en effet on exerce trop le régistre de poitrine la chaleur de la voix se refoule vers sa partie grave et par là la voix du médium devient molle, incolore, sombre, incapable d'expression et tendant à descendre;, la voix de tête n'aura plus que des sons aigres, chétifs, malingres, sans éclat et disparaîtra bientôt. C'est qu'exerçant trop la voix de poitrine, on tient constamment les cordes vocales dans un état de faible tension, état qui est conforme à leur tendance, et qui, dégénérant ainsi en habitude, leur rend fort difficile l'état de tension plus grande (voir plus haut p. 197).

Il ne faut donc pas travailler à développer la voix de poitrine ; sauf chez ceux qui ont déjà une voix fort exercée et qui sont doués d'un organe ferme, solide et grave.

Le travail de développement se portera partant sur la voix de médium et de tête. —

Les exercices de chant pour étendre la voix ne commenceront qu'à la note *fa* et, le plus souvent, du *sol* ou *la* ♭ et même au dessus. De plus, pendant un certain temps, ils ne devront se faire qu'en montant.

b) Cela posé, pour acquérir une voix qui s'étend dans les notes élevées il n'y a qu'un moyen, c'est l'exercice convenable, fréquent et répété. Cet exercice convenable consiste à pratiquer la voix du médium, et à monter fréquemment dans les notes de la voix de tête, *en ayant bien soin de faire le changement de régistre*. On ne peut d'abord monter que jusqu'aux notes *que l'on arrive à donner avec justesse et clarté*. Après quelque temps, on ajoute une note supérieure seulement d'un seul degré ; on fait fréquemment des exercices qui comprennent cette note, jusqu'à ce qu'on arrive à la chanter, non seulement avec justesse et clarté parfaites, mais même avec facilité et sans fatigue. C'est alors seulement qu'on peut ajouter une nouvelle note, sur laquelle on s'exerce comme sur la précédente, et on continue de cette façon aussi loin que l'on peut arriver. Notons bien que dans tous ces exercices sur les notes aiguës, on ne peut pas abandonner la pratique de la voix du médium. Il faut chanter conjointement toutes les notes du registre du médium et toutes celles qu'on acquiert dans celui de tête.

Toutes les vocalises peuvent être utilisées à cette fin ; et les exercices que nous indiquerons pour l'égalisation des régistres peuvent servir également.

2°. De l'*homogénéité*. ([1]) — La voix de tête est naturellement plus faible que la voix de poitrine. Les sons émis par les deux régistres sont quelquefois tellement différents de caractère que l'on serait tenté de croire qu'elles sont produites par deux personnes différentes. Il faut les égaliser. Il faut donner à la double classe de sons même nuance, même pureté et même rondeur, même force et éclat; et par là, arriver à passer d'un régistre à l'autre sans qu'on s'aperçoive du changement dans le volume ni même dans le timbre de la voix.

([1]) Voir la note à la page 202. (sous A, 2°).

Il est plusieurs moyens à employer pour arriver à cette fin.

a) Il faut, de la manière indiquée plus haut(sous le 1° *b*,p. 205),cultiver la voix de médium et de tête. Cette culture augmentera déjà la force et la puissance des sons produits par ces registres. Par là les sons de la voix du médium commenceront à prendre du coloris, du charme et de l'ampleur, et pourront s'unir aux sons de poitrine sans césure apparente. Ensuite le registre de tête, imitant celui du médium, s'unira plus facilement à ce dernier, et une assez grande homogénéité se produira déjà.

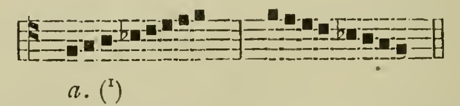
b) Il faut ajouter à cela la culture de la note de passage, c'est-à-dire qu'il faut tâcher d'obtenir que la première note, que l'on chante au moyen du régistre supérieur, soit aussi forte et aussi ample que la dernière du régistre précédent. De cette façon, on chantera cette note de passage et on fera la transition, sans qu'on puisse s'en apercevoir, et la voix vibrera d'une manière égale sur les divers degrés de l'échelle.

c) Un troisième moyen à employer c'est de chanter un peu fort avec la voix de tête, surtout dans les sons inférieurs, et doucement avec la voix de poitrine.

d) Enfin seront d'un excellent effet les exercices suivants :

aa) Pour les enfants :

Chanter *piano*, d'abord lentement, ensuite plus vite, à mesure qu'on aura acquis de la facilité, la gamme suivante en la vocalisant.



a. [1]

On fera vocaliser plusieurs fois et pendant longtemps cette gamme ascendante et descendante jusqu'à ce que les enfants fassent *convenablement* le passage de l'un régistre à l'autre. On aura soin d'exiger que les trois notes inférieures seulement (*fa*, *sol*, *la*.)

---

[1] Nous indiquons le son *a*, mais cette gamme doit se chanter aussi sur les autres voyelles et diphthongues.

soient chantées avec la voix de poitrine, et que toutes les autres depuis *si* ♭ soient exécutées avec la voix de tête.

Il est bien entendu que cette gamme commence au ton *fa* du diapason.

Quand les enfants pourront passer facilement d'une voix à l'autre, on leur fera chanter des exercices sur les tons élevés dans lesquels on introduira des notes descendantes jusqu'au *sol,* en faisant toujours employer la voix de tête. C'est le moyen de faciliter le passage d'un régistre à l'autre et de fortifier les sons de tête.



Tous ces exercices se chanteront d'abord *piano*; après quelques temps on augmentera en intensité; puis enfin on chantera *forte*, en faisant attention à obtenir la qualité de son la plus belle, la plus noble, la plus *métallique*.

bb) Pour les hommes adultes :

Faire les mêmes exercices; mais en montant plus haut et en ne changeant de registre que là où pour eux cesse la voix de poitrine, c'est-à-dire au *fa* ou *sol* aigus. Pour eux le travail consistera surtout à pratiquer l'exercice, indiqué plus haut (p. 205) pour acquérir de l'étendue dans la voix, en prenant garde d'observer les divers moyens que nous venons d'indiquer pour égaliser les régistres.

VI. — De la souplesse et docilité de la voix. — Sous ce titre nous entendons indiquer la dernière qualité du son, qui consiste en ce qu'il est bien *posé*, bien *filé*, bien *lié tout en restant perlé*, c'est-à-dire tout en restant parfaitement distinct de tous et de chacun des autres sons. Nous avons donc à parler de l'action de *poser*, de *filer*, et de *lier* les sons tout en les *perlant*.

A. — *Poser les sons.* — Poser les sons c'est les émettre, les attaquer avec netteté, mais non brusquement, ni comme par un coup sec.

Il en est qui, en émettant un son, le font précéder d'une *traînée* de voix, d'un coup de gosier, d'un tâtonnement, et surtout d'une aspiration soit gutturale, soit nasale, soit labiale.

Ainsi on entendra *ha* au lieu de *a*. C'est l'ajoute de l'aspiration gutturale. D'autrefois on entendra à peu près *na*, *no* pour *a* et *o*, ce qui est l'aspiration nasale. Enfin il y en aura encore qui au lieu de dire *e*, dans *et* par exemple, chanteront *we* (*wet cum spiritu tuo*), en ajoutant l'aspiration labiale. D'autres enfin ajouteront d'autres sons parasites. Ces fautes sont très-communes, elles donnent au chant un caractère ridicule, et elles nécessitent de la part du chanteur une dépense inutile d'air et de force. — Il faut donc les éviter et faire en sorte que le son soit produit tout d'une pièce, d'une manière franche et pure.

Comment atteindre ce but?

De même que pour prononcer la consonne *p*, on ouvre les lèvres par un mouvement rapide et énergique, ainsi aussi, pour produire un bon son dans le larynx, doit-on ouvrir les cordes vocales avec vélocité et énergie. Nous avons vu plus haut qu'au moment, où l'on se dispose à émettre un son, les cordes vocales, par un mouvement naturel, se joignent jusqu'au contact. Cette jonction faite et la glotte par là fermée, il faut SILENCIEUSEMENT accumuler l'air contre la glotte, comme si on se disposait à jeter un *cri*. Puis au moment où l'on doit commencer à chanter, on ouvre la glotte *subitement*. En d'autres termes on ne peut lancer le souffle au dehors qu'après l'avoir accumulé contre la glotte qu'on ouvre alors subitement, en donnant aux cordes vocales par un mouvement prompt et énergique juste la position, *l'état de tension requis pour le son à émettre* [1], afin que le son ne soit accompagné d'aucune aspiration, ni d'aucun son étranger. Cette promptitude, qui sera consciente plutôt que spontanée, ne peut impliquer ni violence ni secousse; il faut au contraire qu'elle s'allie à la douceur.

---

[1] Voir plus haut p. 169, 174, 175 et 176.

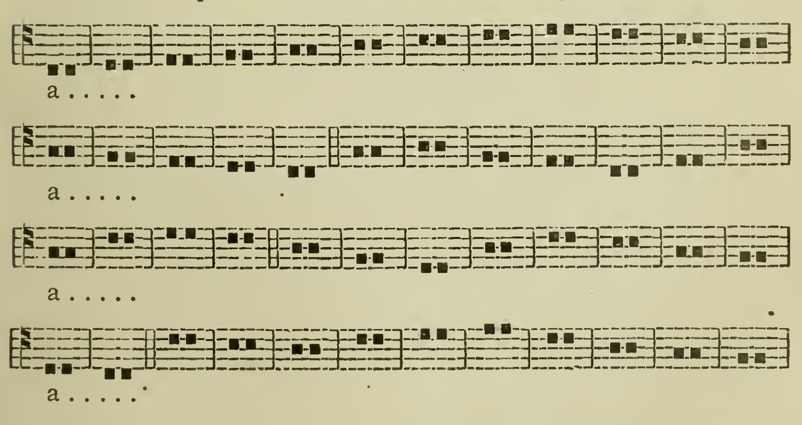
De cette manière, le son sera dès sa naissance pur, clair, uni, nourri, dégagé de tout autre bruit qui le précède ou l'accompagne. Alors en effet il ne commencera pas à se glisser à moitié au travers de la glotte entr'ouverte, ce qui se ferait si celle-ci prenait seulement sa position fixe *pendant* que le son retentit déjà. Le mouvement énergique de l'attaque doit avoir pour effet de tendre les cordes de telle sorte, que dès sa naissance le son résonne tout entier dans son ampleur parfaite.

Pour obtenir ce coup de glotte, on s'exercera sur l'une ou l'autre voyelle. L'exercice serait plus facile si on faisait précéder la voyelle d'une consonne, par exemple si on s'exerçait sur *la;* mais ce serait beaucoup moins instructif.

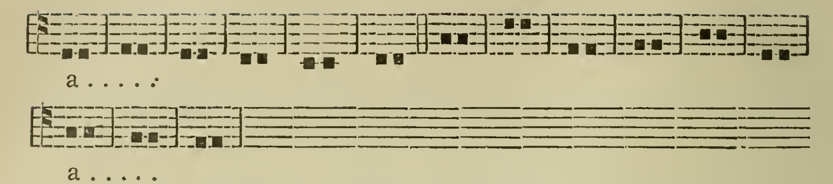
Dans le courant des autres exercices l'élève ne perdra jamais de vue cette loi de l'attaque *nette* mais *délicate* et douce du son.

Nous ajoutons un exercice très-utile pour arriver à pouvoir bien *poser* le son. Qu'on ait soin d'attaquer chaque son comme nous venons de le dire, de le prolonger tant que la respiration durera, et de soutenir sa voix également et avec fermeté jusqu'à la fin.

On devra faire un court repos après chaque double note, et surtout bien respirer avant de la commencer. (1)



(1) Dans ces exercices, ainsi que dans les exercices suivants, nous commençons au *ut* inférieur. Il faut prendre ce *ut* à la hauteur du *fa* du diapason, d'après ce que nous avons dit plus haut : pp. 183, 197, 203, 204 et 205.

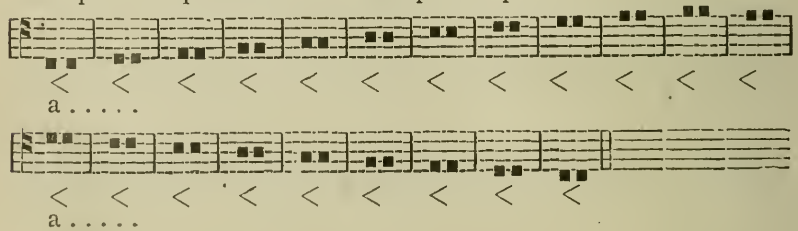


B. — *Filer les sons.* — L'action de bien filer les sons donnera au chant une grande beauté. Elle consiste à soutenir un son avec égalité, tout en augmentant ou diminuant à volonté son volume et sa puissance *sans en altérer le moins du monde la justesse.* — C'est par ce moyen surtout que l'on rend la voix flexible, égale, ferme, facile à diriger; qu'on augmente sa puissance; qu'on lui enlève les défauts qui la déparent; et qu'on acquiert un timbre pur et sonore. C'est par là aussi qu'on l'on se forme une voix capable de donner au chant l'expression, la grâce, les nuances dont il est susceptible, et sans lesquelles il n'a aucun caractère, ne produit aucune impression et ne réflète qu'une monotonie insupportable.

Cet exercice consiste à attaquer un son très-doucement, à augmenter sa force *par degrés* jusqu'au milieu de sa durée, et à diminuer insensiblement le volume de sa voix jusqu'à la fin. Cela s'appelle *filer* les sons.

Il faut avoir soin de bien *tenir le ton* pendant toute la durée de chaque note c'est-à-dire de ne pas monter ou baisser quand la voix s'enfle ou est rendue plus faible. Pour arriver à pouvoir bien filer les sons que l'on fasse les trois exercices suivants :

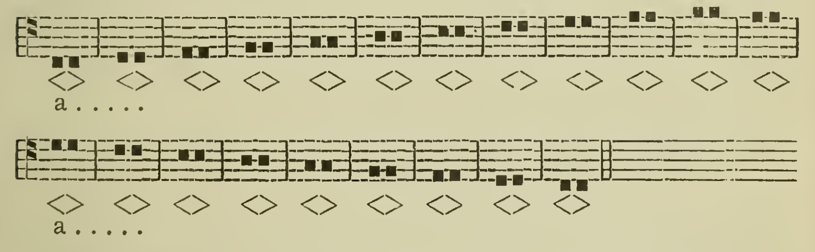
1°. Commencer faiblement chaque note, en augmenter graduellement l'intensité, et s'arrêter au point le plus fort. Cet effet est représenté par ce signe <. Avant chaque double-note bien respirer. Après chaque double-note un petit repos.



2°. Attaquer le son avec force, diminuer de manière à le laisser expirer insensiblement. Cet effet est représenté par >. Éviter de fermer la bouche aussitôt que le son est fini. Avant chaque double-note bien respirer. Après chaque double-note un petit repos.



3°. Enfin quand on sera habitué à une longue respiration, réunir les deux nuances sur chaque double-note. On commencera donc le son très-doucement, on en augmentera la force, puis on la diminuera jusqu'à la fin. Cet effet est indiqué par ce signe <>. Bien respirer avant chaque double-note, bien poser le son, et après chaque double-note un petit repos.



Dans chaque leçon, même dans la plus courte, on devrait consacrer quelques minutes à vocaliser la gamme *en filant* les sons, quelque habileté que l'on ait déjà acquise. Cet exercice n'a pas simplement pour effet de former la voix; mais il contribue encore beaucoup à la maintenir pure. [1]

---

[1] « L'étude des gammes filées, dit Lablache, est l'exercice le plus utile qu'on puisse » faire pour bien chanter. Les élèves qui désirent maîtriser promptement leur organe » doivent pendant deux mois faire au moins quatre gammes filées par jour. Chaque » son devant durer à peu près dix-huit ou vingt secondes, il en résulte qu'une gamme » durera environ dix minutes. C'est donc quarante minutes que nous leur conseillons

C. — *Lier les sons en les perlant.* — Lier les sons c'est passer d'un son à un autre *sans secousse aucune, sans aucun coup de gosier* et sans y ajouter aucun son parasite ou étranger. ([1]) Ceci a lieu surtout dans les passages où il se rencontre plusieurs notes sur la même syllabe.

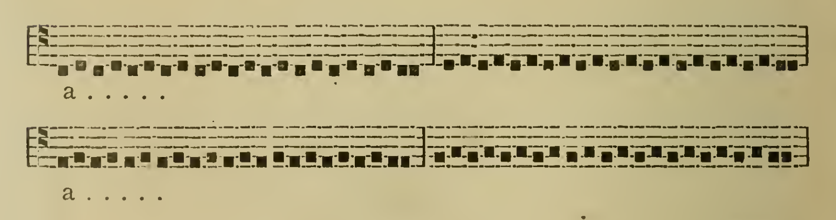
Chaque son doit être émis *distinctement* mais sans être *détaché*, et il faut qu'il soit *lié* aux autres sans aucune *traînée*. « Tous les » sons doivent être étroitement *liés* entr'eux; mais cependant de » façon à rester parfaitement *distincts* à l'oreille, comme les perles » enfilées d'un collier ; c'est ce qu'on exprime en disant que les » vocalises doivent être en même temps *liées* et *perlées*. » ([2]).

Les exercices que nous faisons suivre pour habituer la voix à lier les sons, se vocaliseront d'abord lentement, et on en augmentera graduellement la vitesse jusqu'à une certaine rapidité, suivant les progrès des élèves.

Quand on les exécutera rapidement, on veillera à ce que les notes, tout en étant liées, soient émises sans confusion; c'est dans les mouvements de rapidité qu'on risque le plus de ne pas perler les notes.

Respirer largement, afin de pouvoir faire d'une seule respiration toutes les notes d'une barre à l'autre. Bien poser les sons.

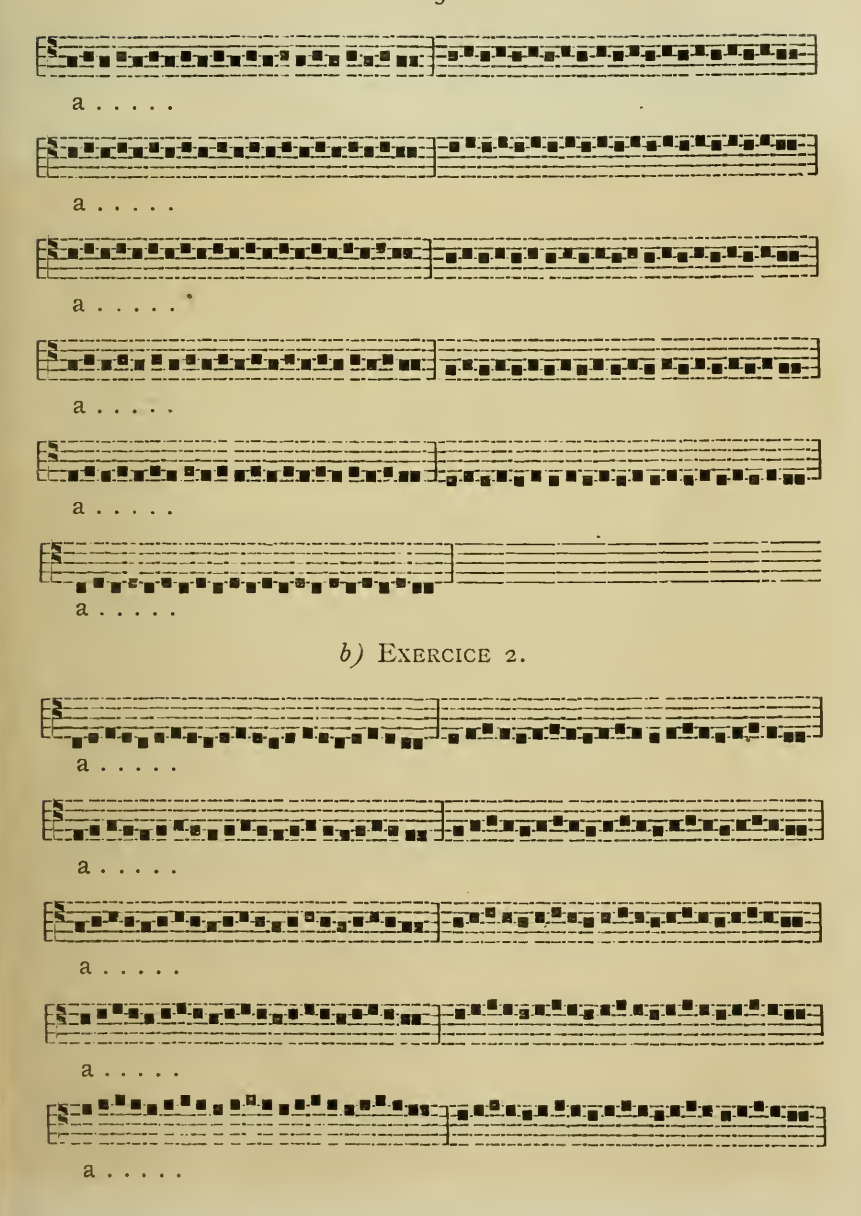
a) Exercice 1.

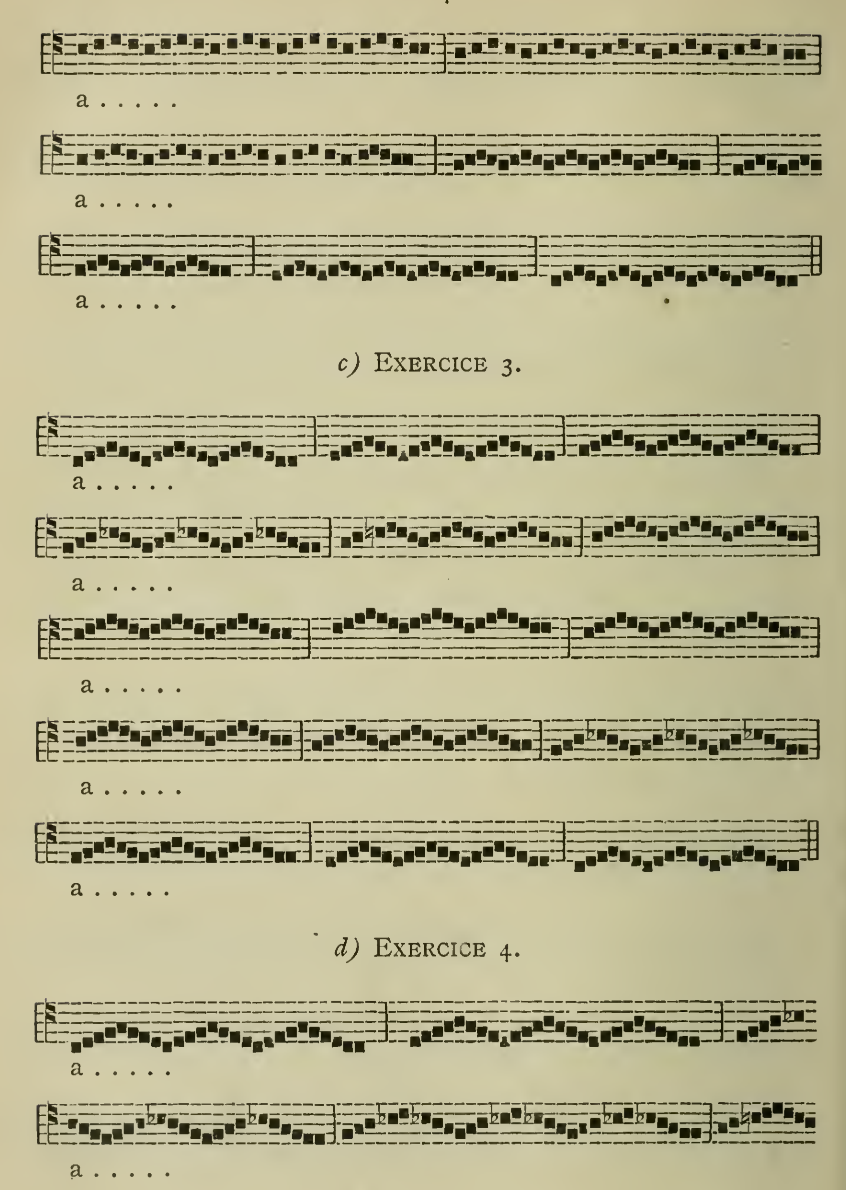


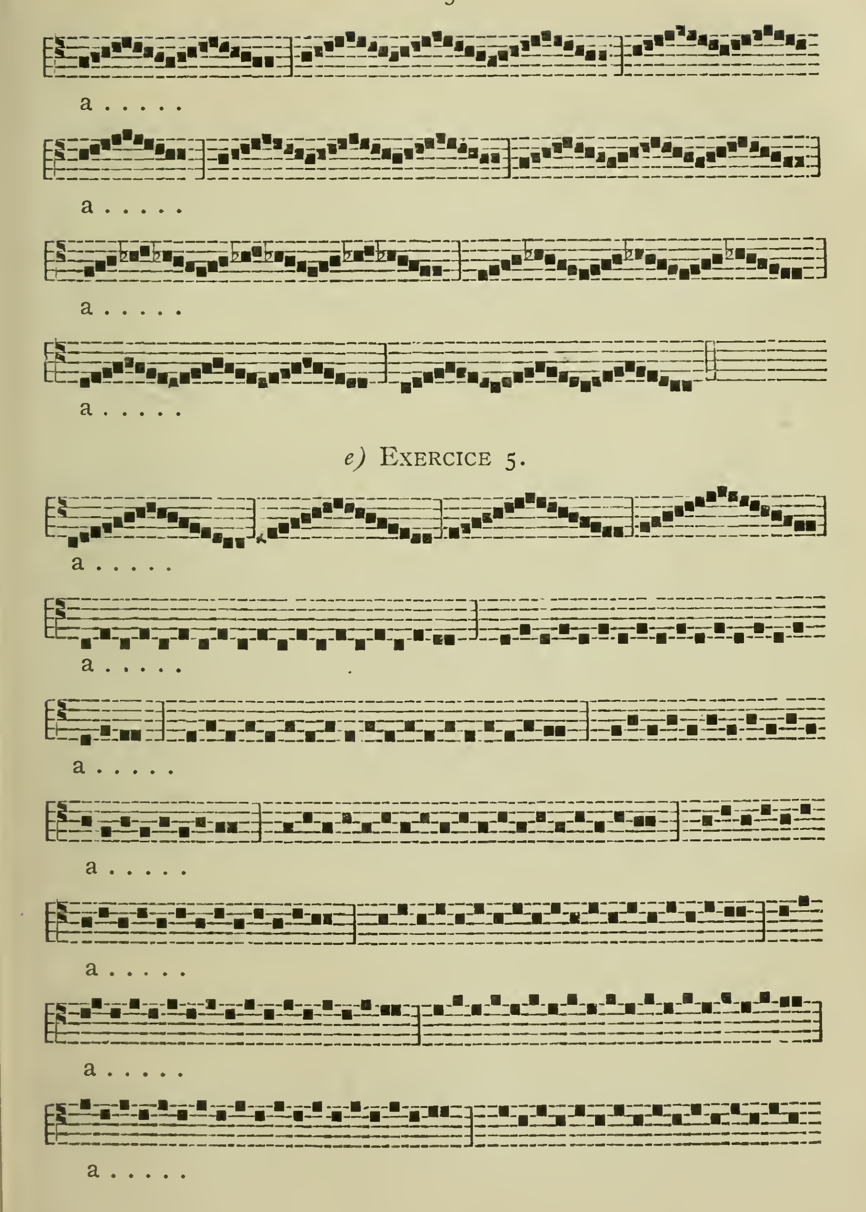
» de consacrer à cet exercice; ces quarante minutes qui, prises sur différentes heures » de la journée, ne fatigueront point la poitrine, seront le temps le plus utilement » employé à l'étude du chant. » *(Méth. compl. de chant*, ch. IV, sect. I, art. 1er, note 12).

([1]) Nous aurons à entrer dans plus de détails quand nous parlerons plus bas du maintien de la pureté dans la prononciation des voyelles.

([2]) *Musica Sacra*, 7e année, no 11, Juin 1888.


a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
b) Exercice 2.
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .


a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
c) Exercice 3.
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
d) Exercice 4.
a . . . . .
a . . . . .


a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
e) Exercice 5.
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .
a . . . . .



Remarque. — S'il s'agit de deux sons séparés par un intervalle plus ou moins considérable, il faut prendre garde à ne pas les lier *au moyen d'une sorte de glissement*, qui ferait plus ou moins entendre tous les intervalles intermédiaires. Les deux sons doivent être liés; mais ils doivent aussi être perlés et rester distincts de telle manière qu'on les entende tous les deux distinctement, et qu'on ne leur ajoute aucune traînée, aucun son étranger. Il faut passer de l'un son à l'autre nettement, en liant, sans rien y ajouter, quelque soit l'intervalle dont ils pourraient être séparés.

Passer de l'un son à l'autre au moyen de ce *glissement* qu'on appelle parfois un *port de voix*, ne constitue en montant qu'une sorte de beuglement désagréable, et imprime au chant en descendant un caractère mou et plein d'affèterie. (2)

---

(1) Faire ces mêmes exercices sur les intervalles de *quarte*, de *quinte* et d'*octave*.
(2) *Musica Sacra*, 7e année, no 12, Juillet 1888.

ARTICLE II.

DU SON VOCALISÉ
OU
DE LA PRONONCIATION DES VOYELLES.

Connexion. Dans l'article précédent nous avons parlé du son considéré en lui-même. Dorénavant nous le considérerons comme constituant des mots et des phrases, comme moyen employé par l'homme pour exprimer ses pensées.

Partant, dans cet article et dans ceux qui suivront, nous traiterons de la prononciation.

La prononciation doit être avant tout exacte, nette et distincte.

Le chant ecclésiastique en effet a pour rôle principal de s'unir aux paroles saintes pour en faire ressortir et même pour en compléter l'expression. Il faut que le chant et la parole s'unissent, se fondent en un seul tout pour constituer une expression unique quoique plus forte. Les textes ont été choisis et disposés pour être chantés, comme les mélodies elles-mêmes ont été composées pour les paroles. Il en suit immédiatement que le premier principe dont tout chantre doit s'inspirer c'est qu'il a l'obligation de se servir toujours de la mélodie pour faire comprendre et même pour faire valoir les paroles et les rendre intelligibles aux auditeurs. *Cantus*, dit St Bernard (Ep. 312), *sensum litteræ non evacuet sed fœcundet.* Aussi les lois de l'Eglise imposent-elles cette obligation. « *Curandum est*, dit Benoit XIV, *ut verba*, quæ cantantur, *plane perfecteque intelligantur* ». (1)

Il faut en second lieu prononcer d'une manière pure, délicate et agréable.

Des voyelles. La première condition d'une bonne prononciation, c'est de prononcer *parfaitement* toutes les *voyelles*, c'est de vocaliser d'une manière parfaite tous les sons à émettre.

---

(1) Bulle : *Annus qui*, § 9.

La vocalisation parfaite du son forme l'objet de notre présent article.

Pour prononcer d'une manière parfaite chaque voyelle il faut donner avec pureté parfaite le son propre qui convient à chacune d'elles et il faut maintenir cette pureté de son, pendant toute la durée de son émission.

I. — *Il faut à chaque voyelle donner avec pureté le son propre qui lui convient.*

1°. Explication générale de la règle.

Nous avons dit plus haut que le son se produit dans le larynx mais *se forme dans la bouche*. La cavité buccale peut recevoir des formes très-variées. Or chaque forme de la bouche détermine dans le son une nuance de vocalisation différente. Aussi y a-t-il réellement autant de voyelles différentes qu'il y a de formes diverses de la cavité buccale; et telle position déterminée de cette cavité produit-elle invariablement et infailliblement telle voyelle déterminée.

Il en suit immédiatement que pour donner avec une parfaite pureté le son de telle ou de telle voyelle, il faut étudier quelle est au juste la forme de la bouche qui produit ce son, et ensuite, au moment d'émettre la voyelle, donner cette forme d'une manière parfaite à la cavité buccale. —

Si on veut le remarquer, la bouche est la moins ouverte pour la prononciation de la voyelle *i*, et la plus ouverte pour celle de la voyelle *a*.

Par rapport à l'ouverture de la bouche, les sons, depuis *a* (bouche large ouverte) jusqu'à *i* (bouche le moins ouverte), se suivent dans l'ordre suivant *a*, *ê* (ouvert comme dans le mot français *père*) *eu* (comme dans le mot *heure*), *e* (muet), *é*, *eu* (comme dans le mot *feu*), *i* et ils reviennent de *i* a *à* comme suit: *i*, *u* (prononcé comme en français), *ou*, *ô* (comme dans *écho*), *o* (comme dans *école*), *a*.

Pour la prononciation de toutes ces voyelles la forme de la bouche est nettement déterminée et *stable*, c'est-à-dire que pour bien prononcer chacune d'elles il faut prendre juste la forme de

bouche qui lui convient, et, une fois la forme prise, la garder d'une façon invariable ; car si on la changeait d'un tant soit peu, on altèrerait par là même la pureté du son de la voyelle. [1]

Il faut donc pour prononcer *purement* chaque voyelle donner à la bouche juste la forme requise pour le son de cette voyelle.

2° Explication spéciale de la règle.

a) Pour chaque voyelle.

aa) Pour le *a*.

Il faut ouvrir la bouche et la gorge toutes larges pendant que la langue, collée pour ainsi dire contre la mâchoire inférieure, reste immobile et laisse le souffle passer sans entraves.

bb) Pour le son *e*.

Quelques-uns devant faire entendre des notes aiguës sur ce son, le changent plus ou moins en *a*. C'est qu'il est plus facile de chanter haut avec la position de bouche *a* qu'avec celle de *e* ; et que le chanteur ne maintient pas la forme de bouche requise pour *e*.

D'autres devant chanter le *e* muet le remplacent par le son *eu* : *ma mè-reu*. C'est encore parce qu'ils ne prennent pas la bonne position de bouche. Il est vrai que dans ce dernier cas, le défaut est presque toujours volontaire et le fruit d'une préciosité ridicule.

Enfin d'autres encore, au lieu de chanter *e* chantent *ei*. Ainsi

---

[1] Outre ces voyelles, qui se prononcent au moyen d'une position *fixe* et *stable* de la bouche et qu'on appelle *voyelles simples*, il y a encore les *voyelles composées* ou *diphthongues*. Ce sont des sons qui sont produits par la réunion du son de deux voyelles ou plutôt *par le* PASSAGE *d'une forme de la bouche à une autre forme*. Ainsi allant de *a* à *i* on produit la diphthongue *ai* (comme dans le mot *ail*); de *a* à *ou* on produit le son *au* (comme dans le mot anglais *now* ou le mot allemand *blau*); de *a* à *o* le son du mot *water* (en anglais ou aussi en flamand tel qu'il est prononcé dans le langage usuel en Flandre Occidentale); de *e* (ouvert) à *i* le son *ei* (comme dans *pareil*); de *e* (muet) à *i* le son *ui* (comme dans le mot flamand *huis*, ou dans les mots français *œil, deuil*) ; de *i* à l'un ou l'autre des autres sons, comme si le *i* était un *j* flamand ; de *u* à *i* le son *ui* (comme dans *lui*); de *u* aux autres voyelles (comme si on remplaçait le *u* par le *w* en flamand); de *ou* à *a* le son de *oua* (comme dans le mot *ouate*) ; de *ou* à *i* le son *oui* (comme dans *oui*) ou le son *oei* (comme dans les mots flamands) ; de *ou* a *o* le son de *uo* (comme dans le mot italien *buono*) ; de *o* à *a* le son de *oi* (comme dans le mot français *roi*) ; de *o* à *e* le son de *oë* (comme dans le mot *moëlle*) ; de *o* à *i* le son de *ooi* (comme le mot flamand *nooit*) ; de *o* à *ou* le son de *ou* (comme dans le mot flamand *bouwen*).

ils disent *seicula*, *feicit*. La cause de ce défaut c'est toujours qu'ils n'ont pas pris la forme de bouche convenable.

Dans ce dernier cas, à cause de la similitude de position de la cavité buccale pour *e* et pour *i*, ils ont pris la forme intermédiaire qui leur fait produire nécessairement *ei*.

cc) Pour le son *i*.

Le défaut le plus commun, ce sera le remplacement de son *i* par celui de *e*. On dira : *kérie* pour *kyrie; ma patrée* pour *ma patrie*. C'est la même cause que celle qui produit le défaut précédent.

dd) Pour le son *o*.

Ce son est produit surtout par le rapprochement des lèvres. Pour passer du son *a* au son *o*, on conserve la même position de bouche, *sauf qu'on rapproche les lèvres*. Il y a donc affinité entre ces deux sons. Aussi y en a-t-il plusieurs qui pour *o* disent *a*, et chantent : *Dáminus* pour *Dóminus; arémus* pour *orémus*. C'est qu'ils ont omis de rapprocher les lèvres. —

ee) Pour le son *u*.

Il en est beaucoup qui chantent *eu*.

ff) Enfin pour le son *ou*.

On entend souvent *o*, *tojors* pour *toujours*. Ce son a régulièrement son siége principal vers le bord des lèvres. Quand il faut sur ce son chanter des notes élevées, il sera bon de diriger les ondes sonores vers la partie antérieure du voile du palais, rentrant un peu le son. Cela permettra d'abaisser la mâchoire inférieure sans modifier le son de cette voyelle; et celle-ci y gagnera en ampleur et douceur.

b) Pour toutes les voyelles en général.

aa) Il faut dans l'attaque de la voyelle qu'elle ne soit précédée d'aucun son étranger. (Voir plus haut : *Pose du son*, p. 210).

bb) Pour apprendre à l'élève à émettre chaque son vocalisé d'une manière parfaitement pure, le meilleur moyen sera non pas l'explication théorique, (qui aidera beaucoup, surtout pour corriger) mais l'exercice pratique.

Le maître émettra la voyelle de la manière la plus pure possible;

puis il la prononcera dans un mot où elle a sa valeur la plus pure, comme le mot *ma* ou le mot *arabe* par exemple, pour la voyelle *a*. Après cela il fera émettre la même voyelle par l'élève sur un ton, qui sera dans le médium de la voix, doucement, et sans plus d'effort que pour la prononciation naturelle.

Si la voyelle est prononcée d'une manière pure, il la fera soutenir pendant quelque temps. Ensuite il fera remarquer à l'élève quelle est au juste la conformation de la bouche pendant la prononciation pure de cette voyelle; puis il lui fera *soutenir* la voyelle, il lui en fera augmenter et diminuer l'intensité, il la lui fera donner à plusieurs degrés d'altitude, en lui faisant bien remarquer de tenir toutes les parties de la bouche dans la même position invariable.

Si la voyelle n'est pas bien émise, le maître fera remarquer le défaut. Pour cela il reproduira le défaut avec quelque exagération; il suggèrera un mot où la voyelle est prononcée très-purement; et enfin il fera remarquer qu'il prononce mal parce qu'il donne à sa bouche telle forme, alors qu'il devrait lui donner telle autre. Cette dernière remarque faisant connaître à l'élève la cause du défaut, lui donnera le moyen de s'exercer et de se corriger soi-même. Après quelque temps de cet exercice, les voyelles seront prononcées avec une pureté parfaite.

II. — *Il faut maintenir cette pureté pendant toute la durée de l'émission de la voyelle.*

1°. Il faut maintenir cette pureté de la voyelle *pendant tout le temps qu'on la soutient*. Il en est qui en chantant modifient le son de la voyelle, dès qu'ils le doivent soutenir pendant un temps quelque peu long. Si par exemple le son à soutenir est un *a*, ils commencent par émettre cette voyelle d'une manière assez pure, mais insensiblement le *a* se déforme et passe par plusieurs sons. On entend alors non pas *a* mais *aou*, *ai*, *a* (sombre) etc.

La *cause* en est qu'ils modifient, pendant le chant, la position des organes de la prononciation.

Le *remède* consiste donc à prendre garde à ce que *tous* les organes

de la prononciation restent pendant toute la durée de la voyelle *dans l'immobilité* la plus complète; les lèvres, la langue, les mâchoires, le palais, toute la bouche en un mot doit être parfaitement immobile.

2°. Il faut maintenir la pureté de la voyelle *pendant qu'on en augmente ou diminue l'intensité.* —

Rien de plus fréquent en effet que d'entendre le son de la voyelle passer par plusieurs déformations. Quand on *file* le son, il faut non seulement que sa justesse ne souffre en rien (voir plus haut : *Filer le son*, p. 210); mais aussi que sa pureté de prononciation soit parfaitement maintenue.

La chose est d'ailleurs très-facile. Tout ce qu'on a à faire pour cela c'est de maintenir toutes les parties de la bouche dans *l'immobilité la plus complète* aussi longtemps que dure la voyelle.

3°. Il faut maintenir la pureté de la voyelle *même si on la fait passer par plusieurs degrés d'altitude.* ([1])

Il est ici deux défauts très-communs :

a) Le premier est celui qui consiste à *changer* le son de la voyelle en passant d'une note à une autre. Ce défaut provient de la même cause que les précédents. C'est qu'on ne maintient pas *immobile la position de la bouche.* Pour passer sur la même voyelle d'une note à une autre, il faut que la glotte, que les cordes vocales seules soient en mouvement. Tout le reste doit *invariablement* conserver sa même position.

b) Le deuxième défaut, c'est qu'en passant d'une note à une autre sur la même voyelle, on *intercale* des sons parasites.

C'est encore et toujours la même cause. D'autres organes que la glotte ont changé de position.

Parfois en effet on a fait se mouvoir le gosier ou la poitrine; et alors les notes sortent avec des coups de gosier, elles sont saccadées et pour ainsi dire expectorées; ou bien elles ne se font entendre que précédées de l'aspiration gutturale : *ha, ha, ha* pour

---

([1]) Voir aussi plus haut : *Lier les sons*, p. 212.

a, *a*, *a*. — D'autres fois ce sont les lèvres qui sont entrées en mouvement et qui ont fait entendre l'aspiration labiale *wa*, *wa*, *wa* pour *a*, *a*, *a*. — Enfin il en est même qui intercalent faiblement les consonnes *l*, *m*, *t*, *n*, etc.

Le remède est toujours le même : Garder immobile la position de la bouche.

4°. Il faut enfin maintenir la pureté de la voyelle *quand on passe d'une voyelle à une autre;* et il faut conserver la pureté exacte de la prononciation de la première voyelle jusqu'au moment précis où commence la seconde, qui elle, dès son principe, doit être parfaitement pure et nette. (1)

Ici aussi il y a deux défauts assez communs.

a) Le premier consiste en ceci qu'en passant d'une voyelle à une autre, on intercale une troisième voyelle.

Ainsi pour passer de *a* à *u*, on fait entendre la voyelle *o*, ou la voyelle *ou*. Le *a* se transforme en *o* ou en *ou* avant de devenir *u*.

Ce qui est encore plus commun c'est l'introduction d'un *i* entre le *e* et le *u*. Ainsi au lieu de dire *De-us*, on dira *De-i-us* ou *Dei-us*.

Chaque voyelle est produite par une conformation diverse de la bouche. Si partant on veut passer d'une manière pure de *a* à *u*, ou de *e* à *i*, il faut faire succéder *sans aucun intermédiaire* la conformation, requise pour *u* ou pour *i*, à celle qu'on avait pour *a* ou pour *e*. Il en est qui ne font pas ce saut d'une façon nette et immédiate. Ils passent par un intermédiaire. Ils produisent entre les deux conformations de la bouche, une position moyenne de cette cavité, et produisent partant entre les deux voyelles un son intermédiaire.

b) Le second défaut consiste à intercaler des consonnes. Il provient de ce qu'en passant d'une conformation de la bouche à une autre, le chantre pour faire ce saut fait mouvoir l'un ou l'autre organe d'articulation qui aurait dû rester immobile. (2)

---

(1) Voir aussi plus haut : *Lier les sons*, p. 212.

(2) Pour éviter ce double défaut, il faut un certain effort. Le peuple évitant le plus possible toute dépense de force, a refusé de se donner cette peine. D'autre part le heurt de deux voyelles est parfois désagréable Aussi de là sont provenues les lettres dites *euphoniques*.

Remarquons ici que chaque voyelle répondant à une position spéciale de la bouche, et les sons devant se suivre sans qu'on en fasse entendre d'intermédiaires, la succession des sons exige un changement *prompt* dans la manière de poser la bouche. Le son précédent ne peut exercer aucune influence sur le son suivant, comme le son suivant ne peut en exercer aucune sur le son précédent.

Il faut en dire autant du cas où entre les deux sons de voyelles se trouve une consonne. Dans ce cas aussi l'articulation de la consonne ne peut pas être donnée à toute la modulation qui se trouverait sur la première voyelle. Elle ne peut affecter que le *passage* du premier son au deuxième. Ainsi dans le mot *sanctus,* le caractère nasal donné par le *n* à la voyelle *a*, ne peut être donné qu'au moment où l'on passe de la voyelle *a* au son *ctus*. Partant on chantera le *a* d'une manière pure, et on se contentera de faire entendre la nasale en passant à la seconde syllable. On dira donc non pas *san-an-an-an-ctus* mais bien *sa-a-a-a-anctus*.

ARTICLE III.

DU SON ARTICULÉ

OU

DE LA PRONONCIATION DES CONSONNES.

I. — *Des consonnes en général.* —

1°. Les consonnes se divisent en *muettes* et *sonnantes*. Les muettes sont celles dont la prononciation ne se *continue* pas. Les sonnantes celles qui peuvent *continuer* à se faire entendre pendant quelque temps.

Les muettes comprennent : Les *labiales :* b, p, f, v, w, ph,[1] qui se forment avec les lèvres. Les *dentales* : d, t, th, qui se forment avec

(1) Ces quatre dernières peuvent plus ou moins *continuer* à se faire entendre pendant quelque temps.

la langue contre les dents. Les *gutturales :* g, c dur, ch dur, k, q, h aspirée, qui se forment dans la gorge.

Les sonnantes comprennent les *liquides* : l, m, n, r; et les *sifflantes* : s, z, g doux, j (français), ch doux, x.

2°. Toutes les consonnes doivent se former *rapidement* et *distinctement* mais *sans redoublement exagéré.*

a) *Rapidement.*

aa) Chaque consonne doit retentir *tout-à-coup*, comme avec une sorte d'explosion. Les organes vocaux qui concourent à sa formation doivent être préparés avant de la faire retentir; et l'on doit éviter de former la consonne comme en hésitant, en tâtonnant, en commençant.

bb) On ne peut pas s'y arrêter trop longtemps ni les commencer trop tôt au milieu ou à la fin d'un mot. Lorsque par exemple on a à chanter une syllabe terminée par une consonne sonnante, il ne faut faire entendre la consonne finale qu'au moment où le son de la voyelle va s'éteindre. Ainsi dans le mot *nobis*, ne faites entendre le *s* que quand le son *i* est tout-à-fait fini. [1]

b) *Distinctement.* — Pour bien prononcer les consonnes, il faut un certain travail. Ce travail qui nécessite un effort s'appelle l'*articulation*. Il en est qui par une certaine mollesse se dispensent de ce travail, et qui forment partant les consonnes d'une manière obscure et indistincte. Il en suit que le mot chanté n'est pas compris, car ce sont les consonnes qui forment la structure, l'ossature des mots. C'est un défaut très-commun. C'est lui qui est cause de la difficulté que les auditeurs éprouvent pour comprendre les paroles d'un texte chanté; et tout le monde a expérimenté qu'il est excessivement rare d'entendre exécuter un chant d'ensemble où il soit possible de saisir les paroles.

Le moyen de guérir ce défaut c'est d'exiger pendant quelque temps qu'on exagère l'articulation, que, quoique formant les consonnes rapidement, on les prononce cependant avec une certaine

---

[1] Voir remarque finale de l'article précédent p. 224.

affectation. Cette affectation, que l'on fera ensuite disparaître petit à petit, donnera beaucoup de netteté à l'exécution.

On éprouve généralement une difficulté spéciale dans la formation distincte des articulations, au cas où dans deux syllabes consécutives, la consonne qui commence la seconde syllabe est ou bien la même que celle qui finit la première, ou tout au moins apparentée avec elle; en d'autres termes au cas, ou l'on a un concours de deux consonnes apparentées. Il faut alors séparer avec soin les deux syllabes, et bien faire entendre les deux articulations. (1)

c) *Sans redoublement exagéré.* — Nous venons de dire qu'il est nécessaire de former les consonnes d'une manière rapide et comme avec une sorte d'explosion. Nous avons ajouté que dans certains cas il est utile de faire exagérer quelque peu leur articulation. Il faut cependant prendre garde de ne pas tomber dans le défaut de certains chanteurs, qui avec affectation et exagération redoublent certaines consonnes, et qui prononcent : *Ma mmmère, ma pppatrie, ma dddouleur.* Cette manière de chanter, outre qu'elle est fort prétentieuse et ridicule, est en même très-désagréable à entendre.

II. — *De quelques consonnes en particulier.* — La formation exacte des consonnes dépend de certaines parties de la bouche et du bon emploi qu'on en fait. Les défauts de cet organe, et l'inaptitude dans l'usage de l'une quelconque de ces parties produiront nécessairement des défectuosités dans la formation de ces consonnes.

Les défauts qui proviennent d'une mauvaise conformation de la bouche, ou de l'une ou d'autre de ses parties, ne peuvent être guéris que par la thérapeutique médicale ou par l'observation des préceptes de l'hygiène selon les cas.

Quant à ceux qui ont leur source dans le mauvais usage de l'un

---

(1) Nous aurons à revenir sur ce cas, quand nous parlerons plus bas des *sons liquescents.*

ou de l'autre organe de l'articulation, voici, avec la manière de les corriger, ceux qui se rencontrent le plus souvent dans nos contrées.

1°. *Quelques consonnes dentales et sifflantes.* — Pour former les consonnes dentales *d*, *t*, *th*, il faut pousser le bout de la langue contre les dents supérieures *mais de façon à en frapper uniquement la paroi interne.* — De même pour les sifflantes *s*, *z*, *x*, il faut en laissant siffler l'air entre les deux rangées de dents appliquer la langue *contre la paroi interne* des dents inférieures.

Or il en est qui pour former ces lettres poussent le bout de la langue non pas contre la paroi interne des dents inférieures (*sifflantes*) ou supérieures (*dentales*); mais qui l'avancent et l'introduisent entre les deux rangées de dents.

L'articulation en est nécessairement faussée.

Le remède consiste à faire remarquer la cause du défaut, à faire comprendre quelle est la bonne position des organes de l'articulation, et à faire faire beaucoup d'exercices afin d'acquérir l'habitude. Pour les exercices le maître prononcera lui-même bien la lettre.

2°. *Consonne f.* — Pour la prononcer il faut porter la lèvre inférieure contre les dents supérieures mais sans la rentrer et de façon à toucher les dents non pas du bout de la lèvre mais à peu-près de la partie du milieu.

Le défaut désagréable qu'on remarque souvent dans la prononciation de cette lettre provient uniquement de ce qu'on rentre la lèvre inférieure et qu'on lui fait toucher les dents au moyen de sa partie extrême.

Le remède est le même que plus haut : L'exercice, après avoir fait observer comment on doit s'y prendre pour former la bonne articulation, et pourquoi on a produit la mauvaise.

3°. *Les sifflantes douces.* — Pour prononcer les lettres *g*, *j*, *ch*, il faut faire vibrer l'air à peu près entre le milieu de la langue et le palais de la bouche. Il en est au contraire qui font vibrer l'air entre les deux rangées de dents, et ceux-là prononcent franche-

ment *z* ou *s*. Ils commettent le défaut appelé *zézaiement*. D'autres tâchent de bien faire, ils font vibrer l'air entre la langue et le palais; mais ils produisent ce mouvement trop près des dents antérieures au lieu de le produire vers le milieu de la bouche. Ceux-là ne zézaient pas complètement, la lettre qu'ils prononcent n'est pas franchement la sifflante dure, mais elle s'en rapproche; et le *g*, *j* et *ch* ne sont pas parfaits. Le remède est le même qu'au 1° et 2°. — Remarquez ici que l'on aura beaucoup de succès dans la correction de ce défaut, si pour la prononciation du *g*, *j*, et *ch*, on fait remarquer qu'il faut porter les lèvres un peu en avant, et comme en forme d'entonnoir. Dans ce cas quoiqu'il ne soit pas impossible, le zézaiement est cependant plus difficile.

Si l'on avait affaire à quelqu'un chez qui on ne parvient absolument pas à corriger ce défaut, il faudrait faire prononcer les lettres *g* et *j* latines comme le *g* et le *j* flamands dans les mots *geven* et *ja*. Quant à la lettre *ch*, nous la prononçons en latin à peu près comme une gutturale aspirée assez douce.

4°. *La liquide r*. — Pour la former, il faut faire vibrer le bout de la langue contre le palais de la bouche à proximité des dents supérieures.

Si au contraire on fait vibrer non pas le bout de ce membre mais le milieu ou même l'arrière-partie, la vibration se produit dans l'arrière-partie de la bouche, et le *r* est *grasseyé*. (1)

Il en est qui font plus mal encore. Ils se dispensent de toute vibration linguale; et dans ce cas le *r* est remplacé soit par un *h* aspiré, soit même par le *g* dur. Ainsi *charité* se prononce *chahité* ou même *chaggité*.

Le remède pour corriger ce défaut est toujours le même que pour les autres défauts. Voir donc le 1° et le 2°.

On peut observer ici qu'un bon moyen de faire bien prononcer la lettre *r*, c'est de faire les exercices sur un mot où cette lettre est

---

(1) Le *grasseyement* est un défaut, et cependant il en est qui le recherchent. C'est de la préciosité. Que l'on remarque seulement que le *r* grasseyé empêche la voix de se porter quelque peu loin. La prononciation est retenue dans la bouche.

précédé d'un *t*, par exemple le mot *travail*. La langue en effet pour prononcer le *t* se trouve juste occuper la position qu'elle doit avoir pour former la lettre *r*.

5°. *Les gutturales g, c, k, q.* — Peu de personnes adultes mais beaucoup d'enfants remplacent ces lettres par les dentales correspondantes *d* et *t*; et disent *tontordia* pour *concordia*, *dazophylacium* pour *gazophylacium*. C'est qu'au lieu de faire l'effort de l'articulation dans la gorge, ils l'ont fait près des dents.

6°. *Les nasales m et n.* — Ces lettres ont ceci de particulier que pour leur prononciation le son doit d'abord sortir par le nez et non par la bouche. C'est un nazonnement nécessaire. Ici il faut donc diriger bien exactement vers les fosses nasales le souffle qui doit s'échapper avant la prononciation complète de l'*m* et de l'*n*.

7°. On pourrait ajouter certaines remarques pour d'autres consonnes, mais elles ont moins d'importance pratique.

ARTICLE IV.

DU SON SYLLABÉ
OU
DE LA PRONONCIATION DES SYLLABES.

Il y a quatre espèces de syllabes : La syllabe initiale, la syllabe ordinaire, la syllabe accentuée, et la syllabe finale.

Chacune de ces syllabes a une valeur de prononciation différente; et pour bien lire ou bien chanter, il est absolument requis de donner à chacune d'elles la valeur qui lui est propre.

I. — De la syllabe initiale.

Toute syllabe fait partie d'un mot; ou constitue elle-même un mot dans le cas, où le mot est monosyllabique.

Tout mot est le signe d'une idée. A chaque mot correspond

une idée, et le mot n'est rien autre chose que la représentation de cette idée.

Mais, l'idée conçue, et qu'il s'agira d'exprimer par le mot, est *une*. On la conçoit *d'un trait, d'un seul acte, d'une seule vue de l'esprit.*

Le mot au contraire n'est pas toujours *un*; il n'est pas toujours produit par *un seul acte*, par *un seul effort.*

Il n'en est ainsi que quand le mot est monosyllabique. Dans ce cas en effet le mot est prononcé (comme l'idée a été conçue) par *un seul effort*, par *une seule émission*; et il est *un* comme l'idée elle-même est *une*.

Si au contraire le mot est composé de plusieurs syllabes, il faut *autant d'émissions, autant d'efforts* différents qu'il y a de syllabes dans le mot.

Que se produit-il quand on a un mot pareil à prononcer?

Il se fait que celui qui veut le prononcer, possède, au moment où il va le faire, l'idée tout entière dans son intelligence; et cette idée lui apparait comme quelque chose de *un*. Aussi voulant signifier cette idée *une,* voulant la communiquer, veut-il de même la produire d'*un* trait, d'*un* seul effort.

Il ne pense pas que le mot qu'il aura à prononcer pour signifier son idée est un mot polysyllabique. Et il donne sur la première syllabe du mot une *impulsion*, dans laquelle se trouvent déjà les efforts successifs à faire pour produire le mot entier et complet; et cette impulsion, donnée à la première syllabe, se continue jusqu'à la dernière pour les émettre toutes d'*un seul jet*. (1)

Par conséquent la syllabe initiale d'un mot porte une certaine *impulsion* de laquelle naissent et découlent toutes les autres syllabes.

Le chantre et le déclamateur doivent partant lui donner cette valeur, cette force d'*impulsion*.

---

(1) On comprend par là déjà comme quoi on prononce comme d'une seule haleine *plusieurs* mots, quand ils sont très-intimement unis par le sens de la phrase, c'est-à-dire quand ils sont intimement unis dans l'intelligence.

II. — De la syllabe accentuée. ([1])

A. — Quelle est la fonction de l'accent tonique ?

Il faut plusieurs émissions, plusieurs efforts pour prononcer un mot polysyllabiqne. Dans un tel mot il n'y a pas la même unité que dans l'idée représentée par lui.

Cette unité doit y être établie. Il faut que le mot, quoique composé de plusieurs syllabes, ne présente à l'oreille qu'un seul tout, comme il ne présente à l'intelligence qu'une seule idée.

Plusieurs moyens servent à établir cette unité.

Le moyen principal c'est l'accent tonique. Celui-ci a en effet pour fonction de réunir en un seul tout les syllabes diverses d'un même mot.

L'accent tonique, faisant ressortir davantage une des syllabes du mot, déprimant légèrement toutes les autres, subordonnant ainsi celles-ci à celle-là, groupe toutes les autres syllabes autour de l'unique syllabe accentuée, comme autour d'un pivôt central, par là fond en un tout vivant les éléments divers et multiples qui composent le mot, amène ainsi l'unité de mot dans la multiplicité des syllabes, et par cette quasi-*unité* dans le son, peint l'unité de l'idée représentée par le mot.

« Sans l'accent, dit Dom Pothier, ([2]) les éléments du mot sont » simplement *juxta-posés*, ils ne sont *unis et subordonnés* que par » l'accent. »

« L'accent, écrit Benlœw ([3]) est le représentant ([4]) de l'unité du » mot : il est cet éclair, qui éclate sur une de ces syllabes, mais » qui illumine toutes les autres de son reflet. »

B. — Y-a-t-il dans un mot plus d'un accent tonique ? —

Il faut distinguer l'accent tonique *proprement dit* ou *principal*,

---

(1) Voir *Dom Pothier*, Mél. Grég., Chap. VIII, et *Van Damme*, Musica Sacra, 3e année, nos 7, 8 et 9, respectivement les nos de Février, Mars et Avril 1884; et 5e année, nos 8, 9 et 10, respectivement les nos de Mars, Avril et Mai 1886.

(2) Mél. grég., chap., VIII, p. 110.

(3) Précis d'une théorie des rhythmes, I, p. 4, ap. *Van Damme*, Mus. Sacra, 3e année, no 9, Avril 1884.

(4) En même temps que le facteur de cette unité.

d'une autre espèce d'accent, improprement appelé accent tonique.

1°. Si l'on parle de l'accent tonique proprement dit, il n'y a dans chaque mot qu'*un seul* accent, quel que soit le nombre de syllabes dont il est composé.

C'est l'enseignement de tous les rhéteurs. Il n'y dans les mots qu'une seule syllabe accentuée, écrivent de commun accord Cicéron et Quintilien [1].

La raison en est manifeste. Un mot quelque long qu'il soit n'exprime qu'une seule idée et partant ne doit porter qu'un seul accent. Lui donner deux accents c'est le couper en deux et bien souvent émettre deux idées. Ainsi ne dites pas : *bénedícere* mais *benedícere*. Prononcer ce mot de la première manière ce serait dire : en deux mots, *béne dícere*, ce qui signifierait *bien parler, être éloquent*; tandis que ce même mot prononcé de la deuxième façon signifie *bénir*.

De même ne chantez pas non plus *tentátiónem* pour *tentatiónem* ni *míseréra* au lieu de *miserére*, ni *dóminátiónes* en place de *dominatiónes*.

2°. Si au contraire on parle d'un certain *ictus* de la voix, improprement appelé accent tonique, alors un même mot peut porter outre l'accent tonique principal, un accent *secondaire* et même parfois un accent *tertiaire*.

En effet dit *Van Damme* : « Une seule syllabe porte l'accent. Est-ce à dire, que, à part la syllabe accentuée, qui constitue un *temps fort*, toutes les autres syllabes du mot soient des *temps* ÉGALEMENT *faibles* ? Assurément non. Les lois du rhythme le défendent, non seulement dans la langue latine, mais dans toutes les langues, dans toute poésie et dans toute musique [2]. « Un mot

---

(1) *Nec plus una* dit *Cicéron*, de Oratore, c. 18. — *Sed nunquam plus una*, écrit *Quintilien*, Inst. or., l. 1, c. 15.

(2) « La loi fondamentale du rhythme exige que les groupes élémentaires soient de » *deux* ou de *trois* unités. Ce principe est applicable au rhythme rigoureux de la musique: » toute mesure est binaire ou ternaire. Il s'applique également au rhythme libre du débit » oratoire et du plain-chant. Dans ce dernier, l'accent est le régulateur suprême. De là » cette règle : *il ne peut y avoir plus de deux syllabes de suite sans accent;* en d'autres ter-

» quelqu'étendu qu'il soit » dit Mr Gevaert, « ne contient jamais » deux *ictus* d'ÉGALE force. Mais les syllabes, en tant qu'éléments » de la rhythmopée, restent soumises à la loi suprême du rhythme, » qui ne souffre pas de groupes élémentaires dépassant trois » unités. Il résulte de là que les mots polysyllabiques admettent » un ou même deux demi-accents, séparés de l'accent principal » par une syllabe au moins (*é*-ter-*ni*-TÉ, ré-*vo*-lu-*ti*-ON). De là cette » règle : de trois syllabes consécutives une doit porter un accent » principal ou secondaire; en d'autres termes entre deux *ictus*, » il faut une syllabe intermédiaire *au moins*, deux syllabes inter- » médiaires *au plus*. » (1)

On le voit donc, un mot, où l'accent principal est précédé de deux syllabes seulement, *peut* avoir un accent secondaire, mais ne *doit* pas en avoir. Il faudrait dire : vocem *in*VOCANtis, avec accent secondaire sur *in*; mais on prononcerait très-bien : VOX invoCANtis, sans accent secondaire. En effet, il n'en faut pas, parce que, entre les deux accents, il n'y a que deux syllabes non accentuées. » (2)

Notons bien que l'accent secondaire (et *a fortiori* l'accent tertiaire) est toujours *beaucoup plus faible* que l'accent principal.

C. — Quels sont les mots qui portent un accent tonique ?

1°. Tout mot *sui juris*, c'est-à-dire offrant un sens distinct par lui-même et sans l'aide d'un autre mot, possède une syllabe accentuée. (3)

La raison en est qu'il faut faire entendre que le mot exprime

---

» mes : *entre deux syllabes accentuées, il y a toujours une ou deux syllabes non accentuées,* » *mais jamais davantage.* (Lorsqu'il se rencontre deux syllabes accentuées de suite, par » exemple, *Réx glóriæ, propter nós hómines,* il faudra allonger quelque peu la première. » Cet allongement fait l'office d'une syllabe non accentuée). » Musica Sacra, 5e année, no 8, Mars 1886.

(1) *Gevaert*, histoire et théorie de la musique de l'antiquité. T. II, p. 94.

(2) *Van Damme*, Musica Sacra, 3e année, n° 7, Février 1884.

(3) *Omnis vox aliquid per se significans aut acuetur aut flectetur :* Tout mot ayant par lui-même une signification doit porter ou l'accent *aigu* ou l'accent *circonflexe* (c'est à-dire l'accent *aigu* suivi de l'accent *grave*). (Diomède).

Est in omni voce acuta. Tout mot porte un accent. (*Quintilien*, Inst. Or., l. I, c. 15).

Ipsa natura...... in omni verbo posuit acutam vocem. La nature elle même a placé une syllabe accentuée dans tout mot. (*Cicéron*, de Oratore, c. 18).

une idée distincte de celle qui est exprimée par le mot précédent ou par le mot suivant. Or, comme c'est l'accent qui indique l'*unité* d'idée exprimée par le mot, c'est donc lui aussi qui exprime la distinction de cette idée d'avec les précédente ou suivante. Si partant un mot offre *par lui-même* un sens distinct, il faut lui donner le signe de cette distinction, c'est-à-dire qu'il faut lui donner l'*accent*.

Il en suit que les monosyllabes qui ont par eux-mêmes un sens distinct doivent être accentuées aussi bien que les polysyllabes.

2°. Les mots qui n'expriment pas par eux-mêmes un sens distinct, ou qui n'expriment qu'un sens intimement uni au sens du mot précédent ou suivant ne portent pas d'accent ou bien n'ont qu'un accent étouffé.

a) Il y a en latin certains mots qui *s'unissent* au mot précédent ou suivant de façon à ne plus former qu'un seul mot ensemble. La raison de cette union réside précisément dans l'union intime des deux idées, qui n'en font pour ainsi dire plus qu'une. Dans ces cas en effet au lieu d'avoir deux idées distinctes on n'en a plus qu'une, mais avec l'une ou l'autre détermination. Le mot, qui exprime cette idée une mais déterminée, devient lui-même *un*, quoique composé d'une partie principale et d'une partie déterminante; et parce qu'il n'exprime plus qu'*une* idée, il ne porte plus qu'*un* accent. Le mot déterminant, qui s'unit au mot déterminé, ne porte pas d'accent tonique; et dans le mot déterminé lui-même, il arrive souvent que l'accent tonique change de place.

Ainsi *aa*) « la langue latine possède trois particules appelées » enclitiques, qui s'ajoutent comme appendice à un autre mot, » et qui n'ont pas d'accent propre : » Ce sont les particules *que*, *ne* et *ve*. — De plus la particule disjonctive *ve*, la particule *que*, quand elle est copulative, et la particule *ve*, quand elle est dubitative, « ont la propriété d'attirer l'accent sur la syllabe qui les » précède immédiatement : on dit *páter et máter*, mais *pater matér-* » *que*. Cette attraction a lieu lors même que la syllabe qui précède » l'enclitique est brève [1] : *Fructus donáque Spiritus Sancti; Sit*

(1) Voir plus bas les règles qui indiquent où il faut placer l'accent. (p. 239 et ss.).

» *jucunda decoráque laudatio; Aliáque id genus; Incertum est uter* « *hoc fecerit illéne an illa; Per duo triáve momenta.* »

« Lorsque la particule *que* n'a pas le sens de *et*, elle n'est pas » enclitique, et n'attire pas l'accent sur la syllabe voisine, mais » alors on observe les règles ordinaires de l'accentuation : *ubíque*, » *úndique*, *ítaque*, (dans le sens de *igitur;* mais quand ce mot équi- » vaut à *et ita*, il faut prononcer *itáque*. » (¹)

De même la particule *ne* n'a pas la propriété d'attirer l'accent, quand elle est, non pas dubitative mais interrogative. (²)

bb) De même toutes les adjections monosyllabiques *ce*, *pse*, *dem*, *met*, *nam* etc, qui font corps avec le mot auquel elles sont jointes, n'ont pas d'accent; mais celles-ci n'ont pas *par elles-mêmes* (³) la vertu d'attirer l'accentuation sur la syllabe qui les précède immédiatement. Ainsi *hujúsce*, *reápse*, *éadem*, *ejúsdem*, *ípsemet*, *sémet*, *úbinam*.

cc) Ainsi aussi la préposition *cum* après un pronom, comme dans *mécum*, *vobíscum*, ne forme avec lui qu'un seul mot qui s'accentue d'après les règles à donner plus bas; mais la préposition elle-même n'est pas accentuée.

dd) Enfin le même phénomène se présente dans tous les mots composés comme *benedícere*, *circumstáre*, *immoderári*, *superimpéndere*, *præpónere*, *superstítio* etc. Dans ce dernier cas il

---

(¹) *Van Damme*, Musica Sacra, 3e année, no 7, Février 1884.

(²) De fait cependant l'accent tombera presque toujours sur la syllabe qui précède la particule *ne*, car celle-ci se joint pour ainsi dire toujours à un mot terminé par une consonne. Dès lors la voyelle de la syllabe précédant immédiatement la particule sera suivie de deux consonnes. Or en latin toute voyelle suivie de deux consonnes est toujours prosodiquement longue, et l'accent en latin tombe toujours sur l'avant-dernière syllabe du mot, dès-que cette syllabe est longue en prosodie.

(³) Je dis *par elles-mêmes*, car bien souvent elles feront tomber le mot composé sous l'application d'une autre règle d'accentuation, et cette nouvelle règle fera placer l'accent sur la syllabe qui précède immédiatement la particule. Ainsi d'après la prosodie latine toute voyelle (ou tout son) suivie de deux consonnes ou d'une consonne double devient *longue*. Or l'accent tonique en latin tombe toujours sur l'avant-dernière syllabe d'un mot quand celle-ci est longue en prosodie. Or, comme ces particules commencent par une consonne, dès qu'elles se joignent à un mot finissant lui-même par une consonne, la syllabe qui les précède immédiatement devient longue et prend l'accent. Pour la particule *pse* il en est *toujours* ainsi, vu qu'elle commence elle-même par deux consonnes.

arrive souvent que le *seul* accent du mot composé tombe sur la partie déterminante. Car pour ces mots on suit simplement les règles de l'accentuation à donner plus loin. Ainsi on dit *supérsum*. Cependant, quoique l'accent tombe sur la partie déterminante, il reste toujours vrai qu'*un* des deux accents a été perdu. Ainsi, dans l'exemple cité, le mot *súper* employé seul, porte un accent et le mot *súm* également. Après leur jonction en un mot, il n'y a plus qu'un seul accent.

b) Quelque fois l'union n'est pas aussi forte. Les deux idées s'unissent il est vrai, mais elles restent distinctes en ce sens qu'elles ne se joignent pas jusqu'à ne plus faire ensemble qu'une seule idée. Les deux mots, signes de ces idées, se joindront de même, mais resteront distincts Ils seront unis l'un à l'autre, mais ne feront pas un seul mot.

Dans ce cas : d'une part les deux idées restant distinctes, les deux mots doivent le rester aussi et partant porter chacun un accent; mais d'autre part, les deux idées étant si étroitement unies, les deux mots doivent l'être aussi, et cette union doit se faire entendre dans la prononciation des mots. Elle se marquera en *étouffant* l'accent du mot le moins principal sans le *détruire* cependant, [1] et en unissant très-étroitement les deux mots dans la prononciation.

Le cas se présente :

aa) Pour les *prépositons* lorsque, *précédant* leur régime, elles se trouvent par le sens intimement unies avec lui. [2]

Ainsi on dira : *Super éum, ad té, pro mé, in mánus, post pártum, de profúndis, in ætérnum, per ómnia, ab auditióne, propter hómines, secundum Scriptúras*.

Il n'en serait pas de même, si la préposition suivait son com-

---

(1) La plupart des auteurs disent toujours que l'un de ces mots n'a pas d'accent. Nous croyons plutôt qu'il a un accent, mais qu'il n'a qu'un accent affaibli.

(2) « Mihi id videtur generalem accentus regulam mutare quod in his locis verba in « pronuntiatione conjungimus aut junctim efferimus. Nam cum dico : *circum littora*, « duo tanquam unum enuntio, dissimulata distinctione. » (*Quintilien*, Inst. Or., l. 1, c. v. —)

plément, ou si le complément n'était pas exprimé ([1]), alors, en effet, il faut l'accentuer et dire : *té síne*, *mé pénes*, *frónde súper víridi*, *póst vidébis ésse vérum*. ([2])

bb) Pour les *adverbes employés comme prépositions*, dans les mêmes cas que les prépositions.

Ainsi on dira : *Vídi supra móntem stántem*, mais il faudrait dire : *móntem súpra*, *téctum ínfra* et aussi : *sicut súpra vidimus*.

cc) Pour les *conjonctions*, qui se trouvent intimement unies à l'un ou l'autre mot. —

Ainsi on doit prononcer : *Sicut érat*, *atque díxit*, *quia respéxit*, *et in saécula*, etc. —

La chose ne se vérifie pas quand la conjonction ne se trouve pas dans cet état d'union intime. Alors la cause pour laquelle l'accent est étouffé n'existe pas. Ainsi quand, en vertu d'une ellipse, la conjonction a un sens par elle-même, elle est accentuée. Ainsi il faut dire : ÉT, *tu in principio terram fundasti; Non dixit Jesus : non moritur*, SÉD : *sic eum volo manere etc.* — De même si, par l'une ou l'autre incidente, la conjonction se trouve séparée du mot qu'elle affecte : Sí, *postquam rem explicavero, non intelligas*.

On dit communément que les conjonctions reprennent l'accent quand elles sont placées ailleurs qu'en tête d'une phrase ou d'un membre de phrase; et que partant il faut dire : *tú aútem*, *fécit véro*, *díxit énim*.

D'autres auteurs nient ce point ([3]).

Nous croyons que même dans ce dernier cas les conjonctions ne portent tout au plus qu'un demi-accent, à moins que le sens lui-même de la phrase ne tombe sur elles.

dd) Pour les *relatifs*, soit pronoms, soit adjectifs, soit adverbes, quand ils n'expriment qu'une simple relation et qu'ils se trouvent à côté de leur antécédent.

---

(1) « Præpositiones..... si casibus præponuntur, gravantur (*c'est-à-dire portent seulement « l'accent grave*); cum vero præpostere ponuntur, acuto accentu efferuntur, v. g. *té « própter.* » (*Priscien* ap. *Dom Pothier*, Mél. grég. chap. VIII, p. 113).

(2) Dans ce dernier cas la préposition est employée adverbialement.

(3) *Van Damme*, Mus. sacra, 3e année, no 8, Mars 1884.

Ainsi on dira: *Páter nóster qui és in coélis, Deús qui fécit, ágnus Déi qui tóllis.*

Quand l'antécédent n'est pas exprimé, ils prennent l'accent, mais dans ce cas l'accent est encore assez faible; surtout, s'ils sont suivis immédiatement d'une syllabe accentuée: *qui séquitur me, qui sédes ad déxteram; quí intélligit, quí resístit.* —

Employés dans le sens interrogatif, ils doivent être accentués: *quí sunt isti?, quántus trémor est futurus? quís revolvet nobis lapidem?*

Le relatif s'accentue encore plus ou moins, quand il se trouve devant une incidente: *quí, postquam explicavero, non intelliget.*

Enfin le relatif complément d'une préposition prend aussi un demi-accent: *Vir de quó tibi dixi* (1).

ee) Pour le verbe auxiliaire *esse*, surtout au présent, ou encore lorsqu'il est employé comme simple *copule.*

Ainsi on prononcera: *incarnátus est, sálvi fácti sunt* en accentuant à peu près comme s'il y avait *incarnábitur, sálvos fáciet.* — De même dira-t-on: *quam bónus est Déus, égo sum vitis,* sans presque accentuer le verbe. Dans ce cas en effet le verbe a si peu de poids qu'on peut le sous-entendre et dire: *quam bónus Déus!* —

Lorsque le verbe être est employé comme verbe substantif, il réclame un accent plein et parfois très-énergique: *a saéculo tú és, ego súm qui súm.*

ff) Enfin le mot *non* n'a ordinairement qu'un très-faible accent: *Túnc non confúndar.*

Remarque. — Dans tous ces cas nous n'avons pas dit que le petit mot na pas d'accent du tout. Nous disons seulement qu'il porte un accent affaibli. —

---

(1) « Des trois espèces de mots (*prépositions, conjonctions, relatifs*) la plus faible est la « première. Si un relatif ou une conjonction se trouve devant une préposition et que « l'un des deux mots doive recevoir un accent secondaire, il faut laisser de préférence « la préposition dépourvue de tout accent. Dans cette phrase: *qui propter nos homines « et propter nostram salutem,* un accent secondaire pourra se placer sur *qui* et sur *et* « plutôt que sur *propter* » (*Van Damme*, Mus. Sac., 3e année, no 9, Avril 1884.) Ceci s'entend pour le cas, où le sens lui-même de la phrase n'exige pas qu'on fasse ressortir la préposition.

Ensuite, le petit mot peut devoir porter un demi-accent en vertu de la règle, donnée plus haut (pp. 232 et 233) : qu'il ne peut jamais y avoir plus de deux syllabes sans accent.

D. — Sur quelle syllabe du mot se trouve l'accent ?

Il faut distinguer l'accent principal des accents secondaires.

1°. Où se trouve l'accent principal ?

Nous ne voulons pas ici entrer dans le détail des règles de l'accentuation latine. Nous les supposons connues, et d'ailleurs, la syllabe accentuée est, dans nos livres liturgiques, toujours marquée d'un accent, dès qu'il s'agit d'un mot d'au moins trois syllabes, c'est-à-dire, dès qu'il s'agit d'un mot où il puisse y avoir du doute.

Nous nous contentons donc d'énoncer les trois règles suivantes, en ajoutant un mot touchant les exceptions :

a) Règles :

aa) Les monosyllabes prennent l'accent d'après ce qui a été dit plus haut dans ce même article, (sous II, C, pp. 233 à 238).

bb) Les mots de deux syllabes, qui possèdent un accent, le portent *toujours* sur la première syllabe.

cc) Les mots de trois syllabes, qui possèdent un accent, le portent *toujours* sur l'avant-dernière, *si celle-ci est prosodiquement longue* (1), et sur l'anté-pénultième dans tous les autres cas.

b) Exceptions à ces règles :

aa) Comme nous avons dit plus haut, les enclitiques : *ne*, quand elle est dubitative (2), *ve* et *que*, quand cette dernière est conjonctive (3), ont la propriété d'attirer toujours l'accent sur la syllabe qui les précède immédiatement, que celle-ci soit longue ou non. (Lire *Dom Pothier*, Mélodies grégoriennes, ch. VIII, p. 115 et suivantes. (4).

(1) Nous ne pouvons pas donner ici les règles d'après lesquelles une syllabe est prosodiquement longue ou brève. Qu'on se contente de celle-ci, qui viendra souvent à point : Toute voyelle suivie de deux consonnes ou d'une consonne double est longue en prosodie.

(2) Voir plus haut, p. 234.

(3) Voir plus haut, p. 234.

(4) « Copulativa *que*, et disjunctiva *ve*, et dubitativa *ne*, adjunctæ verbis, et ipsæ

bb) Certains mots de forme *apocopée* (mutilée par la perte de la voyelle finale) gardent après l'apocope, l'accent sur la syllabe qui le portait auparavant; et ainsi dans les mots de plus de deux syllabes, ils ont l'accent sur l'avant-dernière, même quand celle-ci n'est pas longue ; ce qui est contraire à la troisième règle. C'est ainsi qu'on prononce : *Ambrósi, Gregóri*, quoique le *o* de ces deux mots soit bref. On le fait parce que ces mots dans leur forme primitive se prononçaient *Gregórie, Ambrósie.* Le *e* final étant tombé, l'accent est néanmoins resté à la même place. — On peut ajouter les vocatifs : *Athanási, Hilári, Basili.*

cc) Les mots *Grecs* :

aaa) Quand ils sont expressément employés comme tels, ils doivent être accentués comme en grec. On dira donc : *Lithóstrotos, Theotócos.*

bbb). Quant aux autres mots empruntés à la langue grecque, on a beaucoup varié sur leur accentuation. L'usage actuel est de les prononcer comme suit : *Parascéve, Pentecóstes, eleemósyna, cáthedra, baptísma, paradísus, Theodórus, Theóphilus, Nicodémus, abyssus*, en accentuant le *y*, *idólum, homilía, prophetía*, et *en général* tous les mots en *ia*, en accentuant le *i* (1), *hyssópus, antiphona, Zelótes, Telésphorus, Christóphorus, arcópagus, sarcóphagus, hyades*, en accentuant le *y*, *charìsma, ascésis, synáxis, dioecésis, eléison, paráclitus, nosocómium.*

dd) Les mots *Hébreux* :

aaa) Lorsqu'ils se déclinent à la manière des mots latins, ils suivent les règles de l'accentuation latine : *Joánnes, Matthaéus, Bárnabas, Jésus, Júdæ, Abrahæ, Móysi.* Il faut noter que les mots

---

« amittunt fastigium, et verbi antecedentis longius positum acumen adducunt et juxta « se proxime collocant. Sic, *que*, ut *limináque, laurúsque* Dei. » *Diomedes*, libr. 2, de accentibus, ap. *Dom. Poth.*, op. cit.

« Hæc (conjunctio *que*) et aliæ duæ conjunctiones, *ve* videlicet et *ne*, sunt apud « Latinos inclinativæ, quas Græci encliticas vocant. Solent enim suos accentus in « extrema syllaba præcedentis dictionis remittere. » *Priscien* (6e siècle) super XII. vers. Aeneid., l. I. ap. *Dom. Poth.*, op. cit.

(1) On dit *phantásia, blasphémia*, etc.

en *ias* portent l'accent sur le *i* : *Isaias*, *Jeremias*, *Ananias*, etc. Il en est de même du mot *Maria*.

bbb) Lorsqu'ils sont indéclinables, ou bien encore lorsque les déclinables se trouvent à un cas où la déclinaison laisse le mot invariable, on les accentue *ordinairement* aussi comme en latin: *Jóseph*, *Chérubim*, *Sábaoth*; mais on leur donne l'accent sur la dernière syllabe lorsqu'ils se trouvent devant certaines pauses : p. ex. à la médiation des psaumes et cantiques du 2e, 4e, 5e et 8e mode : *Memento Domine Davíd; Benedictus Dominus Deus Israél*; ou à la fin d'un verset simple : *In nomine Christi. Amén;* ou dans le chant des litanies: *Sancte Michaél*.

2°. Où se trouve l'accent secondaire?

Nous trouvons la réponse abrégée à cette question dans l'excellente revue de Monsieur le Chanoine *Van Damme* de Gand (1). Nous la transcrivons simplement:

« Si l'accent principal du mot est précédé de trois syllabes au « plus, il faut nécessairement un ou plusieurs accents secon- « daires (2). Mais où faut-il les placer? »

« *a*) Dans les mots composés de deux éléments nominaux ou « verbaux, l'accent secondaire se place sur la première partie du « mot et précisément sur la syllabe qui portait l'accent dans le « mot simple: bl*a*ndi-loquentia (3) (*blándus*), *u*n-de-viginti (*únus*), « m*i*sericordia (*míser*) (4). »

« *b*) Dans les composés, dont le premier élément est une prépo- « sition, l'accent secondaire se place sur la préposition: pr*o*- « gubernator, s*u*b-intelligere, s*u*per-speravi, c*o*n-glorificatur (5). »

« *c*) Il en est de même de la particule négative *in*, et de la par-

(1) Musica sacra, 3e année, nr 7, Février 1884.

(2) Voir pl. haut p. 232.

(3) Nous marquons l'accent secondaire en imprimant la voyelle en *italique*, et l'accent principal en l'imprimant en caractère *gras*.

(4) M. Van Damme place ici la note suivante: « Dans tout ce passage je m'appuie « principalement sur l'excellent ouvrage de *Corssen*: Ueber Aussprache, Vokalismus « und Betonung der Lateinischen Sprache, 2 vol. in-8, Leipzig chez Teubner. »

(5) Ce mot a encore besoin d'un accent *tertiaire*. Voir plus bas sous *f*.

» ticule intensive *per*: *i*n-visibilium, *i*m-misericordes ([1]), per-
» familiaris ([1]) ».

« *d*) Dans les mots dérivés, quand l'accent principal va se placer » sur le suffixe, le radical doit se contenter d'un accent secon- » daire: longitudo (*lóngus*), *i*racundus (*íra*), veritate (*vérus*). Quel- » quefois même cet accent secondaire fait défaut, comme dans » l'exemple: vox invoc*a*ntis. »

« *e*) Si trois syllabes précédent l'accent principal, on placera » l'accent secondaire sur la syllabe qui portait l'accent dans une » forme plus courte du même mot: cal*u*mniator (*calúmnia*), medi- » tabantur (*méditor*). On pourrait dire mis*e*ricordia à cause de la » forme *miséricors* ([2]). »

« *f*) Il y a des mots qui ont plus de deux syllabes entre l'accent » principal et l'accent secondaire. Alors il faut un accent *terti-* » *aire*, s'il est permis d'employer ce terme, et cet accent se place » ordinairement sur la syllabe qui avait l'accent dans une forme » plus courte du même mot. Ainsi l'on dit : conglor*i*ficatur ([3]) » (*glorífico*), IMMIS*e*ricordes (*miséricors*), PERfam*i*liaris (*familia*), » INvoc*a*veramus (*invocáveram*). ([4]) »

---

(1) Ces mots ont encore besoin d'un accent *tertiaire* (voir plus bas sous *f*).

(2) On dit ordinairement m*i*sericOrdia, sauf dans le cas où ce mot exige un accent tertiaire. (Voir sous *f*).

(3) L'accent principal est imprimé en caractères **gras**, l'accent secondaire en PETITES CAPITALES, et l'accent tertiaire en *italiques*.

(4) Il faut en dire autant du cas, où un mot aurait trois syllabes ou plus avant l'accent principal, et où il serait immédiatement précédé d'un des petits mots qui n'ont qu'un accent étouffé. (Voir plus haut p. 234). Ainsi il faudrait dire : IN glor*i*ficato corpore, PER fam*i*liarem amicitiam.

Nous croyons aussi que dans tous ces mots : *glorificátur, misericórdia, familiáris,* etc., l'accent tertiaire (dans le cas où d'autres syllabes ou mots viendront se joindre) se trouvera d'après les cas ou bien sur la première syllabe, (respectivement sur *glo, mi* ou *fa*,) ou bien sur la seconde (*ri, se* ou *mi*).

Il se placera de préférence sur la seconde syllabe à chaque fois que la première est immédiatement précédée d'une syllabe portant un accent soit principal, soit secondaire. Ceci est d'ailleurs conforme aux règles du rhythme. Nous avons vu plus haut, p. 232, qu'entre deux syllabes accentuées *il y a toujours au moins une* syllabe non accentuée

Mais dans le cas où le mot est immédiatement précédé d'une syllabe non accentuée,

E. — Comment doit être prononcée la syllabe accentuée?

1°. Pour la syllabe qui porte l'accent principal.

Il en est qui s'arrêtent sur la syllabe accentuée et la *prolongent.* C'est une grave erreur selon nous. La prononciation ainsi faite est tout-à-fait vicieuse et opposée au but lui-même de l'accentuation.

En effet, l'accent tonique a été introduit dans le but de mettre l'*unité* de mot dans la multiplicité des syllabes. L'accent réunit en un seul tout les syllabes diverses, de façon que, celui qui entend prononcer un mot, fût-il de dix syllabes, entende immédiatement que toutes ces syllabes appartiennent au même mot. Voir en effet ce que nous avons dit plus haut (p. 231) de la fonction et de la valeur de l'accent.

Mais pour effectuer cette liaison dans la prononciation, il est évident qu'on ne peut s'arrêter sur aucune syllabe du mot, sauf sur les finales. Prolonger une syllabe au milieu du mot, cette syllabe fût-elle la syllabe accentuée, c'est couper le mot en deux tronçons, c'est briser son unité, c'est faire juste le contraire de ce que l'accent veut qu'on fasse.

Ainsi, prolonger la syllabe accentuée dans les mots *miserere nobis*, *Sancta Maria*, c'est faire entendre : *misere—renobis*, *Sa-nctamari-a*, etc.

« Les auditeurs heureusement ne remarquent pas toujours ces
» sortes de coupures, parce leur intelligence, suppléant comme
» instinctivement au défaut de la prononciation, relie entr'elles
» les parties disjointes; mais la disjonction n'en est ni moins
» réelle, ni moins fautive. [1] »

---

l'accent tertiaire pourra se placer indifféremment sur la *première* ou sur la *seconde* syllabe, et mieux peut-être sur la première, surtout quand celle-ci était accentuée dans le mot radical.

Ainsi on dira mieux : pEr mis*e*ricordiam tuam; In glor*i*ficato corpore, cUm fam*i*liari amicitia; mais, quoiqu'à la rigueur on pourrait dire de même : prOpter mis*e*ricordiam tuam, jUxta glor*i*ficatum corpus, prOpter fam*i*liarem amicitiam, nous croyons qu'il est préférable de prononcer : prOpter m*i*sericordiam tuam, jUxta gl*o*rificatu*m* corpus, prOpter f*a*miliarem amicitiam ; même pour le mot *familiaris* qui provient cependant de *familia.*

(1) *Dom Pothier*, Op. cit., ch. IX, p. 135.

L'accent tonique n'est donc pas un signe de *durée.*

D'ailleurs toutes les langues sont d'accord pour donner à l'accent tonique un nom qui n'indique pas du tout une prolongation.

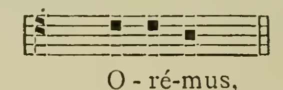
En français on l'appelle *accent* TONIQUE, en flamand on l'appelle KLEMTOON, NADRUK (1), les latins disent *syllaba* ACUTA, etc.

Toutes ces expressions parlent du *ton* à donner à cette syllabe, de l'*acuité* à donner à sa prononciation, du *klem* avec lequel elle doit être émise. Aucune ne parle de brièveté ni de longueur.

L'accent n'affecte donc pas le temps plus ou moins long, pendant lequel une note doit être tenue, mais il affecte le *ton*, l'*altitude,* la *force*, le *brillant*, l'*éclat* de la note. —

Nous concluons que la bonne manière de prononcer la syllabe accentuée ne consiste pas à la prolonger, mais à lui donner l'*ictus* de la voix, c'est-à-dire un certain *brillant*, un certain *mordant*, une certaine *clarté de ton*, soit par une légère force seulement, soit aussi en altitude ou acuité.

« Ainsi, par exemple, en chantant :



O - ré-mus,

» on doit marquer avec plus de force *quoique sans affectation* la
» seconde syllabe du mot, puisque cette syllabe porte l'accent;
» mais il faut la quitter et passer à la syllabe suivante avant que
» l'impulsion donnée à la voix sur l'accent ne soit épuisée. Pour
» bien accentuer, il faut savoir imprimer à la note ce mouvement
» un peu vif, qui tend à l'élever (ou à la renforcer) plutôt qu'à
» la prolonger. Tout en évitant de laisser glisser (2) le son, on fait
» pressentir, dès le début de la note accentuée, la chûte de la
» voix sur la note finale. (3) »

---

(1) Le mot *klem*, (qui ici ne vient pas de *klimmen* monter), signifie *force, énergie.* (Voir le dictionnaire de *Kramers. Klemtoon* signifie donc *ton énergique.* De même le mot *nadruk* signifie l'action d'*imprimer* la voix sur...

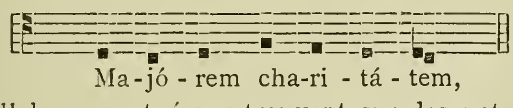
(2) Voir plus haut, p. 212 et surtout p. 216.

(3) *Dom Pothier,* Op. cit., chap. IX, pp. 135 et 136.

Dans le langage et dans le discours déclamé, l'accent se prononce ordinairement en donnant à la syllabe une certaine acuité, une certaine élévation de ton.

Dans le chant, il arrive fréquemment que la syllabe accentuée soit affectée d'une note plus basse que celles qui affectent d'autres syllabes. Dans ce cas, le mouvement de la mélodie ne permettant pas d'élever la syllabe, conformément à la tendance naturelle de l'accent, il faut dans la prononciation que cette syllabe soit *plus fortement marquée.*

Ainsi dans l'exemple :



les deux syllabes accentuées se trouvent sur des notes basses ou graves. Il faut cependant qu'elles ressortent. Pour cela on doit les marquer par une impulsion spéciale de la voix, en donnant à la note un léger *sforzando*, en la frappant pour ainsi dire, *mais sans la prolonger.*

2°. De l'accent secondaire ou tertiaire. —

La syllabe qui porte cet accent doit aussi être prononcée, non pas en la prolongeant, mais en lui donnant de l'éclat et du brillant; seulement pour l'accent secondaire (et à fortiori pour l'accent tertiaire), cet éclat doit être *beaucoup plus faible* que pour l'accent principal.

3°. *Remarque.* Par exception, la syllabe accentuée peut quelquefois être prolongée; mais ce sera alors pour un motif tout-à-fait spécial, et à cause d'une règle particulière, comme nous verrons plus bas. Ainsi p. ex. les monosyllabes *accentués,* quand ils sont suivis immédiatement d'un mot portant l'accent sur la première syllabe, doivent être quelque peu prolongés. (Voir plus haut, p. 232, note 2). Mais dans ce cas, il n'y a d'abord pas à craindre de couper le mot en deux ; ensuite la seule syllabe, qui compose le mot, a en même temps la valeur de syllabe initiale, de syllabe accentuée et de syllabe finale; et enfin ce mot doit malgré son prolongement porter cependant l'éclat, l'*ictus* de la voix.

III. — De la syllabe finale.

Quand, dans la prononciation d'un mot, on est arrivé à la syllabe finale, l'impulsion, qui a été donnée sur la syllabe initiale, qui a atteint le point culminant de sa force sur la syllabe accentuée, et qui s'est continuée sur toutes les syllabes du mot, se ralentit, s'affaiblit et expire. Le mot est prononcé complètement. L'idée, représentée par ce mot, est exprimée entièrement. Le mot, qui suivra, signifiera une autre idée, pour laquelle il faudra une nouvelle impulsion, un nouvel élan, un nouvel effort.

Le lecteur, le déclamateur et le chanteur se reposent sur la syllabe finale du mot, et laissent lentement expirer l'impulsion de leur voix.

La valeur de la syllabe finale est donc une valeur de *durée*, une valeur de *prolongation expirante*. Les anciens appellent cette prolongation : *mora ultimæ vocis*. Sa durée est différente d'après les cas, comme nous l'expliquerons plus bas à l'article VI. (1)

Remarquons bien ici que la prolongation de cette dernière syllabe est une prolongation *expirante*, et que partant la coutume, qu'ont certains chantres de *renforcer* cette syllabe, doit être absolument extirpée. En latin, la syllabe qui termine un mot, *quoique longue* en durée, est toujours *faible et obscure*. La *force* de la voix doit sur elle diminuer graduellement jusqu'à mourir. (2)

IV. — Des syllabes ordinaires.

La seule chose à remarquer pour les syllabes ordinaires c'est qu'elles ne sont ni des syllabes *muettes*, ni des syllabes *nulles*. Il faut donc les prononcer *distinctement*, suffisamment pour les faire bien comprendre.

Prenez donc garde de prononcer : *Promnia* pour *Per omnia*, *sæclum* pour *sæculum*, *rui-nas* pour *ru-i-nas*, *re-dem-ptio-nis* pour *re-dem-pti-o-nis*, etc.

---

(1) Nous verrons qu'il peut arriver que cette prolongation doive déjà commencer à l'avant-dernière, voire même à l'antépénultième syllabe. Cette avant-dernière ou antépénultième sera souvent la syllabe accentuée. Dans ce cas la syllabe accentuée sera prolongée en durée; mais elle le sera non pas en tant que syllabe d'accent mais en tant que syllabe finale.

(2) L'accentuation a pour ainsi dire sa résolution sur la syllabe finale.

V. — CONCLUSION.

Comme résumé et conclusion de tout cet article, on peut dire que la prononciation correcte d'un mot se fera : *par une impulsion unique, qui commence à la première syllabe, atteint le point culminant de sa force sur la syllabe principale, appelée syllabe accentuée, et vient expirer pour ainsi parler sur la fin du mot.*

En d'autres termes, la voix donne une force d'impulsion sur la première syllabe du mot, monte jusqu'à la syllabe accentuée, qu'elle fait ressortir par un certain brillant, un certain mordant, un certain éclat, une certaine force, et de là, redescend se reposer et mourir sur les syllabes finales. —

VI. — REMARQUES.

Première remarque. — Faut-il en observant l'accent, tenir également compte de la quantité?

Non. Ce serait certainement une pédanterie ridicule que de vouloir *actuellement* la faire sentir *régulièrement* dans la lecture ou le chant.

D'ailleurs, nous croyons que les lois de la quantité ont été, en latin, établies d'une manière conventionnelle par les rhéteurs et les grammairiens, et que si les grammairiens les ont pendant un temps observées dans la prononciation, cette manière de parler n'a jamais formé la prononciation usuelle. (1)

Il ne faut donc pas tenir compte de la quantité, ni observer les longues et les brèves d'après les lois de la versification. (2)

Il y a cependant certaines syllabes, qui dans la prononciation exigent une durée plus grande que d'autres. Mais ceci, c'est non pas en vertu de leur *quantité conventionnelle*, mais en vertu *du nombre et du poids des éléments* qui les composent. Ainsi une syllabe, où la voyelle se trouve accompagnée de trois ou de quatre consonnes, exige plus de temps pour sa prononciation qu'une autre où il n'y aurait que deux consonnes; et celle-ci plus que

---

(1) Voir : *Mgr. d'Avanzo,* Lettre aux professeurs du séminaire de Calvi sur la littérature de l'Eglise, n° XII, Lille, Société St Paul, 1878.

(2) Sauf ce que nous à dire quand nous parlerons du rhythme mesuré.

celle où il n'y aurait qu'une voyelle non articulée. Le motif c'est que pour chaque consonne, il faut un effort d'articulation et que partant plus il faudra d'efforts, et plus la syllabe durera. (1)

Ainsi la syllabe *trans* de *transferre* a plus de poids matériel que la syllabe *re* de *referre*. Aussi durera-t-elle nécessairement plus longtemps. Mais ceci est indépendant de la *quantité conventionnelle* de ces syllabes. —

A cause de cette inégalité de poids matériel, il y a toute une classe de syllabes, qui étant très-légères, se prononcent très-faiblement et très-rapidement.

Ce sont les *pénultièmes faibles des mots proparoxytons*, c'est-à-dire des mots qui portent l'accent sur l'antépénultième syllabe, tels que : *spíritus, glória, múnera, péctora, Dóminus, perpétuum.*

L'éclat de la syllabe accentuée, qui précède immédiatement cette pénultième déjà si faible et légère par elle-même, la fait paraître encore plus obscure.

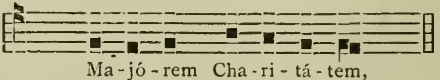
Toutefois, qu'on le remarque bien, ces syllabes sont *plutôt faibles que brèves*. On doit se garder de les étouffer, et leur prononciation, quoique légère, doit être exacte, nette et distincte.

Deuxième remarque. — *a*). Il arrive fréquemment que la syllabe accentuée porte une note beaucoup plus grave et moins brillante que l'une ou l'autre des autres syllabes du mot. On sera porté par là à déplacer l'accent du mot. Il faut éviter cette faute. Un bon moyen ce sera de donner un léger *sforzando*, un léger *forte* à la syllabe accentuée, et de chanter plus *piano* l'autre syllabe. (2)

---

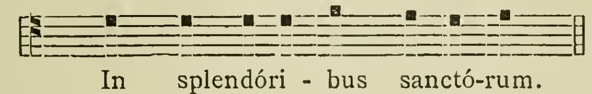
(1) De même : « les sons graves de l'échelle musicale produits par des vibrations » lentes, pesantes, appellent des durées longues ; les sons aigus demandent des notes » rapides et passagères. » *Gevaert.* Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. t. II, p. 89-101. ap. *Van Damme*, Musica Sacra, 3e année, no 10, Mai 1884.

(2) « Dans l'exemple :



» la note *fa* du mot *charitátem* recevra naturellement un certain éclat, à cause du ton » plus aigu sur lequel cette note est proférée. Toutefois cet éclat sera moindre que » dans le cas où la syllabe serait accentuée. Il faut surtout éviter de la tenir en

Le cas le plus difficile peut-être, ce sera quand dans le chant des psaumes, la modulation doit commencer sur une syllabe non-accentuée. Ainsi dans la modulation des psaumes du septième mode, telle qu'elle est usitée dans notre diocèse, il faut chanter :



On sera tenté de faire trop ressentir la syllabe *bus*. Il faut dans ce cas faire ressortir énergiquement l'accent précédent sur la syllabe *do*.

b). De même une syllabe non-accentuée peut porter plusieurs notes, alors que la syllabe accentuée n'en possède qu'une seule. Dans ce cas aussi, il faut donner un *mordant spécial* à l'accent, et couler très-légèrement et rapidement les notes groupées sur la syllabe non-accentuée. (1)

En un mot, on doit veiller toujours à ce que les syllabes ne soient jamais ni prolongées ni accentuées, à raison de leur position *mélodique*, mais seulement d'après l'exigence du texte.

Troisième remarque. — Les syllabes peuvent avoir quelquefois une certaine valeur spéciale à cause de la place qu'elles occupent. Ainsi il peut se faire que la modulation des psaumes doive commencer sur une syllabe tout-à-fait ordinaire. Cette syllabe acquerra par là une certaine valeur spéciale, qui cependant ne peut jamais étouffer l'accent de la syllabe principale.

» suspens par une prolongation de la voix qui ferait de cette syllabe comme une » exclamation monosyllabique. Le mouvement d'impulsion qui commence sur cette » note culminante, doit se poursuivre jusqu'à l'accent; celui-ci consistera à frapper » la note sans dilater le son, parce que ce serait empiéter sur la formule finale, où la » voix va se reposer à son aise et doucement s'éteindre. » *Dom Pothier,* Mélodies grégoriennes, chap. IX, p. 134.

(1) Nous aurons à revenir sur ceci plus bas, lorsque nous parlerons du chant syllabique orné et développé.

ARTICLE V.

DES SONS UNIS EN MOTS
OU
DE LA PRONONCIATION DES MOTS.

Les règles de l'article précédent nous ont indiqué la valeur diverse de prononciation de chaque syllabe.

L'observation de ces règles ne suffira cependant pas entièrement pour que l'oreille s'aperçoive toujours et avec facilité à quel mot chaque syllabe appartient.

Ce but doit être atteint; car sans lui, le débit et le chant seraient inintelligibles.

Or le mot, composé de plusieurs syllabes, ne sera vraiment *un* pour l'oreille de l'auditeur, que si le déclamateur ou le chantre lie parfaitement entr'elles toutes les syllabes du mot.

Ces syllabes se trouvent jointes dans l'esprit de celui qui parle, elles le sont encore dans l'écriture, il faut qu'elles le soient aussi dans la bouche du chantre, et par là dans l'oreille et dans l'esprit de l'auditeur.

Le chantre fera cette liaison, si non seulement il donne à chaque syllabe la valeur qui lui est propre; mais si de plus, il observe les deux règles suivantes :

Première règle : Il faut, autant que possible, émettre toutes les syllabes d'un même mot, d'une seule impulsion, d'une seule haleine.

Deuxième règle : Il faut émettre toutes les syllabes d'un même mot, sans en prolonger une seule, sauf ce qui a été dit pour les syllabes finales. [1] —

Ces deux règles s'observent facilement quand il s'agit d'un chant syllabique, c'est-à-dire d'un chant dans lequel il n'y a pour ainsi dire qu'une note par syllabe.

---

(1) Cela ne veut pas dire que toutes les syllabes ou toutes les notes d'un même mot aient la même valeur. Bien loin de là !

Dans ce cas, en effet, il est facile de ne pas respirer au milieu du mot, et de ne pas prolonger l'une ou l'autre syllabe. On n'aura pour cela qu'à faire attention, à prononcer d'une manière naturelle, et à observer les règles de l'article précédent. (1)

Mais leur observation sera plus difficile quand il s'agira d'un chant neumatique.

A. — Parlons d'abord de la première règle.

Elle défend de prendre haleine avant d'être arrivé à la fin du mot.

Ceci n'est pas rigoureux. Car la règle ajoute les mots : *autant que possible.*

Le développement de la mélodie peut en effet rendre la chose fort difficile, voire même impossible pour la poitrine humaine, quand par exemple, les syllabes se trouvent affectées de notes nombreuses.

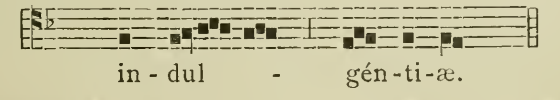
Dans ce cas il est permis de respirer, mais il faut cependant le faire de telle façon, que l'oreille puisse sans difficulté, et à la simple audition, distinguer nettement de quel mot chaque syllabe fait partie. —

Que faire pour arriver à ce résultat?

Elie Salomon résout la difficulté par la règle suivante qu'il appelle la règle d'or :

On peut respirer pourvu que ce ne soit pas IMMÉDIATEMENT *avant de prononcer une des syllabes d'un mot déjà commencé.* (2)

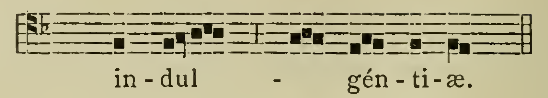
Il est contraire à cette règle de chanter, comme on l'entend malheureusement presque toujours :



(1) Faire particulièrement attention à ne pas prolonger la syllabe accentuée, ni celles qui sans être accentuées porteraient une note brillante et élevée. (Voir plus haut, p. 243, et p. 248).

(2) « Licite potest pausari dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoatæ. » *Regula aurea* : quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatæ » dictionis. » (*Elie Salomon*, Scientia artis musicæ, cap. XI, ap. *Dom Pothier*, Mélodies Grégoriennes. chap. IX.

Il faut dire au contraire :



En chantant de cette seconde manière, les trois notes que, après la pause, on a chanté sur la syllabe *dul*, en répétant celle-ci, ont opéré pour l'oreille la liaison désirée. En entendant répéter la syllabe *dul*, et en l'entendant joindre aux suivantes, l'auditeur a compris, même matériellement et sans aucun effort, que le mot ne finissait pas après cette syllabe. (1)

Les auteurs des mélodies ont tenu compte de cette règle. Ils ont disposé les notes de telle façon, qu'en les chantant on ne brisât pas l'unité du mot.

Par conséquent, en observant ce précepte, on respecte en même temps et le texte et la mélodie. (2)

B. — La deuxième règle défend de *prolonger* l'une ou l'autre syllabe d'un mot sauf les finales.

Elle a le même motif et le même but que la règle précédente.

En effet s'il n'est pas permis de respirer au milieu d'un mot, c'est parce que la respiration produit une cessation de la prononciation, et que toute cessation de prononciation fait croire à l'oreille que le mot est entièrement prononcé.

Mais le même effet se produit quand le déclamateur ou le chantre *prolonge* une syllabe. Nous avons vu plus haut, (p. 246) en effet que la syllabe finale a une valeur de prolongation. C'est en prolongeant une syllabe, qu'on fait comprendre que cette syllabe est la finale du mot. Aussi, l'oreille de l'auditeur entendant prolonger une syllabe, se dit-elle immédiatement que le mot est fini.

---

(1) Notons que pour faire cette liaison, il ne suffirait pas de ne réserver après la pause, qu'une seule note ou un groupe trop léger.

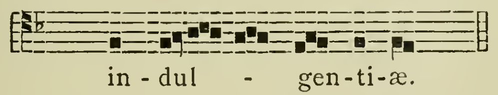
(2) « Qui pausam fecerit contra naturam cantus peccat et cantum deturpat : secundo » peccat contra orationem quam profert quia scindit eam. » Celui qui met une pause entre les syllabes, pèche et contre la mélodie et contre le texte. (*Elie Salomon*, ibid).

Prolonger une syllabe dans le corps du mot ce serait donc couper le mot en deux, de la même manière qu'on le ferait, en reprenant haleine.

La pause de prolongation ne peut donc pas être permise au milieu d'un mot, pour la même raison pour laquelle on ne peut tolérer une reprise d'haleine.

La deuxième règle, de même que la première, peut donner lieu à certaines difficultés, dans le cas où les syllabes sont chargées de notes.

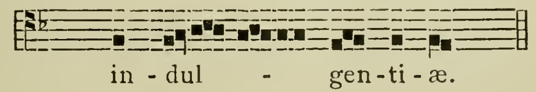
Il peut arriver en effet, d'après les règles que nous aurons à faire connaître plus bas, que parmi les notes qui affectent une syllabe non-finale, il y en ait qui demandent à être prolongées. Ainsi dans l'exemple cité pour la première règle :



Supposons qu'on veuille chanter ce mot sans y mettre de pause de *respiration*. Dans ce cas les règles que nous établirons plus loin ne permettent pas de donner la même valeur de durée aux huit notes qui affectent la syllabe *dul*. Certaines d'entr'elles doivent être prolongées.

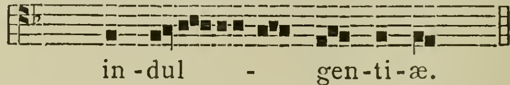
Dans ce cas, on est obligé de faire la pause de prolongation, mais il faut la faire de telle façon, que le mot ne s'en trouve pas disjoint pour l'oreille de l'auditeur. Le moyen d'arriver à cette fin est encore l'observation de la règle d'or d'Elie Salomon : *on pourra faire une pause de prolongation, pourvu que ce ne soit pas* IMMÉDIATEMENT *avant de prononcer une des syllabes d'un mot déjà commencé.*

Ainsi dans l'exemple cité, on ne pourra pas prolonger la *dernière* note de la syllabe *dul*, et chanter par exemple :



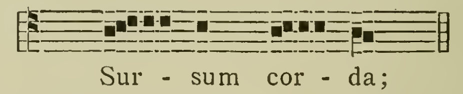
Dans ce cas en effet, l'auditeur entendant la prolongation à la fin de la syllabe *dul*, comprendrait matériellement que cette syllabe est finale, et il croirait entendre le mot *indul* suivi du mot *gentiæ*.

Mais on pourra, s'il est nécessaire ou utile, prolonger la cinquième note de la syllabe *dul* et chanter par exemple :



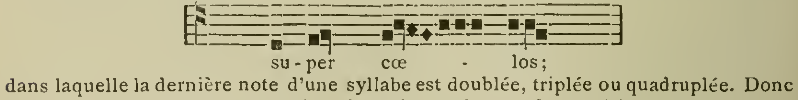
Cette fois-ci, l'oreille, entendant la prolongation, croit peut-être qu'on est arrivé au bout du mot; mais entendant aussitôt après encore trois notes sur la même syllabe *dul*, et s'apercevant que le chanteur relie intimement ces trois notes aux notes des syllabes suivantes, elle est aussitôt tirée de son erreur passagère, et elle entend, même matériellement, que toutes ces syllabes appartiennent au même mot. (1)

Un cas dans lequel beaucoup de chanteurs pèchent contre notre règle présente, c'est celui dans lequel la dernière note d'une syllabe est une note élevée. Ils se plaisent à s'arrêter longtemps sur cette note, et à la faire vibrer pendant quelque temps. Ainsi ils chantent :



(1) Notons bien qu'un *groupe* de notes, placé sur une syllabe non-finale, quoique la faisant durer plus longtemps, n'a pas pour effet de la séparer des autres syllabes. Chanter sur une syllabe un groupe de notes, ce n'est pas proprement la prolonger; c'est plutôt la répéter, la faire passer par divers degrés d'altitude, et pourvu que l'on relie les notes qui affectent cette syllabe aux notes de la syllabe suivante, l'oreille ne s'y trompera jamais. Car ce n'est pas en répétant plusieurs fois une syllabe, ou un son, qu'on fait comprendre que cette syllabe est finale.

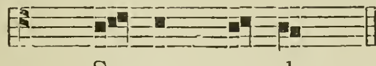
La remarque, que nous faisons ici, sert de réponse à une objection qu'on pourrait faire contre notre règle actuelle. Ainsi on trouve souvent dans les anciens manuscrits des mélodies comme celle-ci :



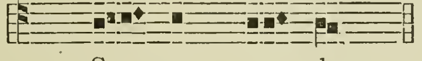
dans laquelle la dernière note d'une syllabe est doublée, triplée ou quadruplée. Donc croirait-on, les anciens permettaient de prolonger la note de transition.

Il n'en est rien, car les trois notes finales de *cœ* ne sont pas *une et même note prolongée,* mais chez les anciens elles indiquaient toute une modulation. Ces trois notes sont le *strophicus*, et cet ornement du chant voulait un certain mouvement de vibration et de répercussion. Quand les anciens chantaient ces notes, ils répercutaient, ils répétaient la syllabe *cœ* comme on la répète et répercute dans le cas, où il y a plusieurs notes différentes. Or, comme nous venons de le dire, cela ne produit pas l'effet de la prolongation.

au lieu de chanter simplement, comme ils doivent le faire :



en faisant de la dernière note de *sur* et de la dernière note de *cor*, non pas, il est vrai, une note *brève saccadée* comme s'il y avait en caractères modernes :



mais en en faisant une note intimement liée à la suivante.

Pour cela il suffira de bien unir la syllabe *sur* à la syllabe *sum*, et alors le mouvement lui-même de la prononciation naturelle et de la mélodie donnera à chaque note la valeur qui lui est propre.

A cause de cette union, la note de transition d'une syllabe à une autre, aura toujours par là même le caractère d'une note *relativement brève* ([1]), et dans certains cas elle sera *brève et faible*, voire même quelquefois *liquescente*. Nous parlerons de ce cas plus bas, quand à propos du chant syllabique orné, nous parlerons de la place de l'accent dans les groupes.

ARTICLE VI.

DES SONS UNIS EN PHRASES ET MEMBRES DE PHRASES

OU

DES DIVISIONS ET PAUSES.

Pour que le texte soit parfaitement intelligible, il faut non seulement que toutes les syllabes aient exactement dans la

(1) Quand nous disons : *relativement brève*, nous ne voulons pas signifier qu'elle ne puisse pas être la note accentuée d'un groupe. Nous verrons plus loin quelle est la note accentuée dans les formules.

prononciation leur valeur propre et que toutes celles d'un même mot soient bien unies entr'elles; mais il faut encore que chaque mot soit *bien distingué* de celui qui le précède et de celui qui le suit. Ainsi par exemple, l'expression *bene dicere* signifie *être éloquent*. Mais si dans la prononciation, je ne distingue pas exactement le mot *bene* du mot *dicere*, si je les relie de façon à ne faire entendre qu'*un* mot : *benedicere*, j'exprime non pas le sens : *être éloquent* mais celui de *bénir*.

Cela ne suffit pas encore, car les mots s'ils sont *distincts* sont cependant par le sens *reliés* les uns aux autres. Par conséquent, tout en les distinguant on doit prendre garde de ne pas les disjoindre. Les mots doivent donc être prononcés d'une manière distincte quoique reliée : *distinctim quamvis conjuncte.*

De plus, par le sens, le degré d'union entre les mots est fort différent. Il y a des mots intimement unis l'un à l'autre de par le sens. Il y en a d'autres moins intimement unis. Il y en a même qui ne le sont pas du tout.

Le déclamateur et le chanteur, s'ils veulent être compris d'une manière parfaite, et communiquer à la fois le sens et le sentiment exprimés par les paroles, doivent exprimer par la prononciation ces divers degrés de jonction et de disjonction des mots. Car un déclamateur pour être bien compris, et pour arriver à communiquer les sentiments exprimés par les mots, doit avant tout bien observer la ponctuation, en donnant à chaque coupure sa valeur propre.

Il faut donc que le chanteur prononce tous les mots d'une manière *distincte* tout en leur donnant dans la prononciation le même degré de jonction ou de disjonction, que celui par lequel sont jointes ou disjointes les idées représentées par ces mots. —

Comment arriver à ce but?

En observant simplement ce que fait naturellement tout bon déclamateur, tout bon orateur dans le débit.

Or comment se fait leur lecture ou déclamation?

Si on veut y faire bien attention, on remarquera que les mots

qui *se suivent* dans un *même* membre de phrase, sont nettement distincts sans être disjoints. Ils sont distincts, car on observera qu'il y a entre chaque mot comme une certaine pause, un certain temps caché (*tempus vacuum, inane, latens*), un certain vide; mais ils ne sont pas disjoints, car ce temps vide et caché n'est ni un silence ni une séparation, c'est un temps qui s'ajoute à la syllabe finale et en fait une *longue*, c'est uniquement la *prolongation de la syllabe finale.* Celle-ci tout en ne *gagnant rien en intensité*, tout en restant *faible*, gagne quelque chose en *durée.*

Quant aux mots qui *séparent* des membres de phrase, on observera que, dans cette bonne déclamation, la distinction de ces membres de phrase sera faite par la prolongation *plus grande* de la syllabe finale. Celle-ci sera *d'autant plus* prolongée qu'elle terminera un membre de phrase *plus important*; ou, ce qui revient au même, elle sera *d'autant plus* prolongée que le mot, dont elle fait partie, se trouvera, par le sens, *moins intimement uni* au mot suivant. Dans le cas d'une grande importance, cette prolongation sera suivie d'un silence.

Cette manière de faire comprendre les diverses distinctions du sens par le prolongement divers de la syllabe finale n'est pas conventionnelle, c'est la nature elle-même qui nous l'apprend. *Sequente silentio*, nous dit S[t] Augustin dans son traité de Musica, *etiam brevis syllaba pro longa accipitur*, NON INSTITUTO, SED IPSO NATURALI EXAMINE *quod auribus præsidet.* ([1])

Tous les anciens auteurs sont d'accord sur ce point ([2]).

---

(1) Le plain-chant et la liturgie, ouvrage allemand traduit par *Dom Wolter*, p. 65, Paris, Gaume, 1867.

(2) *Quintilien* nous dit d'abord que la syllabe finale doit être allongée : « Est enim » quoddam in ipsa divisione verborum *tempus latens.* Neque enim ignoro *in fine pro » longa accipi brevem*, quod videtur aliquid *vacanti tempore* ex eo quod insequitur acce- » dere » (Inst. or. IX); et il ajoute que la durée de cette prolongation est diverse d'après les cas : « in ipsis etiam distinctionibus tempus *alias brevius, alias longius* », et pour qu'on ne croie pas que cet art de bien faire les divisions par les retards divers de la voix n'est pas important, il ajoute que sans lui tout le reste serait de peu d'utilité : « virtus autem distinguendi fortasse sit parva, sine qua tamen nulla alia in agendo potest. » (Ibid. ap. Dom Poth., op. cit., ch. X).

Boèce nous disant : « Vox ipsa *tardior* faciens aliquod intervallum *non taciturnitatis,*

D'après cela, 1°. Entre chaque mot d'un même membre de phrase. —

a) Si le mot est *intimement* uni par le sens au mot suivant, il faut prolonger la syllabe finale mais *d'une quantité à peine perceptible.*

b) Si le mot n'a pas cette union intime avec le suivant, il faut prolonger un peu plus, mais cependant de façon à ne pas mettre de séparation entre ces deux mots, c'est-à-dire à ne pas nuire au sens du texte.

2°. Entre chaque membre de phrase, la prolongation sur la dernière syllabe du dernier mot de ce membre de phrase sera plus marquée, et d'autant plus que le membre de phrase sera lui-même plus important ou plus long. Quand le membre de phrase aura une certaine longueur, cette prolongation de la dernière syllabe pourra être suivie par une respiration. — Donc à la fin d'un membre de phrase, le *tempus vacuum* sera vraiment une *pause*, tantôt suivie d'un silence, tantôt ne consistant que dans le simple retard de la voix.

Notons cependant que dans le cas où après un membre de

---

sed suspensæ ac *tardæ* potius cantilenæ, » nous apprend encore que les divisions dans le sens de la phrase nous sont révélées par le retard de la voix sur les syllabes finales, retard, dit-il, qui n'est pas un silence, *non taciturnitatis.* (*Boèce*, ap. *Dom Wolter*: Le plain-chant et la liturgie, Paris, Gaume, 1867.

Hucbald dit clairement que les finales sont longues, mais d'une manière diverse : « Ultimæ longæ, reliquæ breves, legitima longitudo finalium. » (Hucbald de St Amand, ap. *Gerb.* Scriptores, I, p. 183).

Gui d'Arrezzo dans son Micrologue, ch XI, nous dit que la syllabe finale d'un chant, doit être prolongée assez fort : « Vox quæ cantum terminat..... diutius et morosius sonat. » et au chap. XV il explique que la prolongation de la note finale est diverse d'après qu'elle finit un mot, ou un membre de phrase, ou une phrase complète : «Tenor vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba (après une petite division) *quantuluscumque* est *amplior* in parte, (après un membre de phrase, par ex.) *diutissimus* vero in distinctione (à la fin d'une phrase.). Et il ajoute que c'est précisément ce retard de la voix, qui est le signe des divisions du sens : « tenor, id est, mora ultimæ vocis......... signum in his divisionibus existit. »

Enfin *Engelbert* enseigne encore plus clairement que les diverses prolongations de la syllabe finale doivent être proportionnelles à l'importance du membre de phrase qu'elle termine : « Majori numero vocum respondebit major mora distinctionis, et minori minor. In distinctionibus mora vocis debet protendi secundum proportionem vocum ab invicem. » (Engelbert, ap. Dom Wolter, l. c.).

phrase on reprend haleine, on doit le faire sans arrêter le mouvement de récitation, pour ne pas briser le sens du texte par une respiration mal placée.

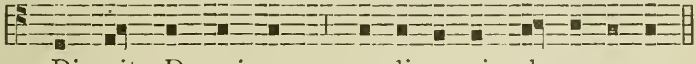
3°. Entre chaque phrase complète, la prolongation sera encore plus forte et devra être très-sensible. Dans ce cas elle est suivie d'une respiration et partant d'un silence.

Aribon donne ici comme exemple la petite phrase :

Dixit Dominus mulieri chananææ. —

Dans cette phrase, il y a entre *dixit* et *Dominus* une division de mot; entre *dixit Dominus* et *mulieri chananææ*, une distinction de membre de phrase; après *chananææ*, la fin de la phrase.

Aussi dit Aribon, le commentateur de Gui d'Arezzo :



Di - xit Do-mi-nus mu-li-e-ri cha-na-næ-æ ;

« In *dixit* finalis *xit* aliquantulum protendatur. In *dixit Dominus* finalis *nus* producatur amplius. In *dixit Dominus mulieri chananææ* finalis *nææ* producatur diutissime.

D'après tout ce que nous venons de dire, ce n'est pas proprement la respiration qui indique les pauses, mais bien plutôt le retard de la voix sur la dernière note, retard gradué d'après l'importance des divisions.

REMARQUES. —

Première remarque. — Les règles établies au présent article nous indiquent les endroits, où il faut placer les respirations. La reprise d'haleine est de *rigueur* à la fin de la phrase ou aussi à la fin d'un membre de phrase, lorsque celui-ci a une certaine longueur. — Elle peut être *permise* dans le cours même d'un membre de phrase, pourvu que ce ne soit pas au moment de passer d'une syllabe à une autre dans le même mot, et s'il s'agit d'un chant *neumatique* c'est-à-dire chargé de notes, pourvu que ce ne soit pas dans le cours d'une formule.

Pour les cas où la respiration est seulement permise, il faut prendre garde à ne pas la faire trop fréquente, de peur de rendre la récitation saccadée, et de marteler le sens de la phrase.

Il ne faut pas non plus qu'elle soit trop longtemps attendue, car on s'essoufflerait, on ne pourrait reprendre haleine que d'une manière longue et pénible, et on s'exposerait à se voir forcé à respirer à des endroits où il ne faut pas le faire. [1]

Aux coupures naturelles du texte ou de la mélodie, la respiration doit se faire tout à l'aise. Dans le cours d'une période un peu longue, où elle se fait uniquement par nécessité, il faut recueillir son haleine d'une manière prompte et sans bruit, de façon à la dissimuler adroitement, de peur d'arrêter le mouvement de récitation, et de mettre de la confusion ou de l'obscurité dans le sens de la phrase ou dans celui de la mélodie.

Quant aux autres qualités de la respiration, voir plus haut, p. 199.

Deuxième remarque. — La prolongation du son, qui signale à l'oreille la fin des différentes parties de la phrase musicale ou de la phrase oratoire, doit se faire naturellement et sans affectation. Il faut à ces divisions laisser tomber doucement la voix, afin qu'elle puisse reprendre son élan après un instant de repos.

Troisième remarque. — Les pauses ou prolongations du dernier son doivent être en rapport avec le mouvement général de la récitation. Ainsi, si le mouvement se trouve avoir une vitesse double, les pauses seront abrégées de moitié et *vice versa.* [2]

Quatrième remarque. — Quand la distinction est très-importante il faudra quelquefois prolonger non seulement la dernière note, mais encore les précédentes, d'après le degré d'importance de la distinction.

Ainsi *a*) dans le cas où il y a une note sur chaque syllabe, il faudra commencer le ralentissement à la note qui se trouve sur la syllabe accentuée du mot.

---

(1) Les respirations seront naturellement plus fréquentes dans les chants d'ensemble que dans les mélodies exécutées par une seule voix, et cela parce que la force de poitrine est diverse chez les chanteurs et qu'il faut dans les chants à plusieurs voix conserver un bon ensemble.

(2) « Si morose cantamus, longior pausa fit; si propere, brevior. » Voir *Dom Wolter*, l. c.

b) Dans le cas où il n'y a qu'une note sur la dernière syllabe et une ou plusieurs formules sur l'avant-dernière, il faudra commencer le ralentissement à la note qui commence la dernière formule de l'avant-dernière syllabe.

c) Quand enfin il y a plusieurs notes sur la syllabe finale, alors généralement le ralentissement ne commencera qu'avec les notes de cette dernière syllabe, sauf dans le cas où la distinction serait très-importante et que la syllabe finale n'aurait que très peu de notes.

Dans tous ces cas la note finale est plus longue que celle sur laquelle commence le ralentissement. Les notes intermédiaires seront souvent moins longues que la première du ralentissement. (Voir plus bas, *chant neumatique.*)

Cinquième remarque. — Les articles IV, V et VI que nous venons d'étudier nous montrent clairement qu'il y a en plain-chant, et quant à la valeur, et quant à l'intensité, et quant à la durée du son, une très grande variété. Il y a la note *ordinaire*, la note *brillante* de l'accent, la note *faible et brève* qui sert de passage d'une syllabe à une autre, la note *finale allongée* et cela diversément d'après la diversité de la distinction, les notes *d'ornementation* dont nous dirons bientôt un mot.

C'est cette variété bien employée par l'observation exacte des règles des articles IV, V et VI qui contribue grandement à donner au plain-chant son rhythme naturel. —

Aussi, dit Dom Pothier :

« C'est une faute très-grave de ne donner aucun accent à la
» récitation ou d'appuyer avec une force égale sur toutes les
» notes. On ne saurait trop proscrire comme barbare cette
» manière de chanter, qui consiste à peser lourdement sur toutes
» les syllabes ou à marteler toutes les notes [1] sans respect pour
» l'oreille ni pour l'intelligence. Quintilien trouve insupportable,

(1) C'est cependant cette manière de chanter qu'on entend en beaucoup d'endroits ; et ce qui est plus malheureux, il arrive de l'entendre prôner et justifier sous le prétexte qu'il faut de la gravité au plain-chant.

» dans le discours, cette façon de frapper les syllabes comme si on » voulait les compter; elle ne l'est pas moins dans le chant. *Ita* » *amputare et velut annumerare litteras, molestum et odiosum.* » (Inst. or. XI). (1)

Sixième remarque. — Nous avons dit plus haut, p. 165, que la *forme* de la note n'indiquait en plain-chant, ni sa durée, ni sa force. Les articles IV, V et VI nous ont fait voir où il faut chercher cette double indication. (2)

---

(1) *Dom Pothier*, Mél. grég., ch. IX.

(2) On comprend, d'après ce que nous venons d'établir, la vérité des paroles suivantes:
» On altère le rhythme et on dénature le plain-chant :
» 1o. En donnant à toutes les notes une *égale* valeur. »
» 2o. En donnant aux notes une valeur inégale mais *précise* et proportionnée. » Le rhythme du plain-chant est en effet un rhythme *libre* et non un rhythme mesuré.
» 3o. En séparant tous les mots par des barres, ou en adoptant des divisions qui ne » sont pas indiquées par les lois de la musique *naturelle.* »
» 4o. En méconnaissant les distinctions du texte et de la mélodie soit en faisant trop » de pauses, soit en renfermant trop de formules dans une seule émission de la voix, » sans avoir égard aux divisions normales de la phrase grammaticale ou mélodique »
» 5o. En confondant les formules et les accents dans la traduction de l'écriture » neumatique ou dans la récitation du chant. »
(Le plain-chant et la liturgie, traduit par *Dom Wolter*, p. 78 et ss.)

CHAPITRE III.

APPLICATION DES PRINCIPES GÉNÉRAUX

AUX

DIVERSES ESPÈCES DE CHANT.

Pour l'application des principes généraux exposés au chapitre II, il faut distinguer trois espèces de chant : le chant *syllabique*, le chant *syllabique orné* ou *développé*, et le chant *neumatique*.

ARTICLE I.

DU CHANT SYLLABIQUE.

A. — Le chant purement syllabique est celui dans lequel chaque syllabe du texte n'est affectée que d'une seule note. On le trouve : 1° dans la récitation d'un texte, lorsqu'elle est faite *recto tono* et sans aucune inflexion mélodique de la voix. 2° Ou bien quand on fait simplement monter quelque peu la voix sur la syllabe accentuée. 3° Ou bien lorsqu'on marque simplement les fins des phrases ou des membres de phrase par certaines modulations déterminées. 4° Ou bien enfin lorsqu'on s'écarte du *recto tono* non pas seulement à l'accent et aux finales, mais pour ainsi dire dans tout le cours de la phrase, à chaque pas, en imitant

la parole dans toute la multiplicité de ses inflexions, en variant le débit et en reflétant, par la diversité des intonations, les nuances multiples de la pensée et du sentiment.

Les trois premières manières se retrouvent dans ce que nous appelons le *Cantus accentus* et la *Psalmodie*. —

La quatrième manière dans les chants les plus simples de l'antiphonaire, et des autres livres liturgiques.

Ce chant purement syllabique est un véritable récitatif, une vraie déclamation chantée.

Pour bien chanter le chant syllabique, on n'a simplement qu'à observer les règles du chapitre précédent.

La note simple en effet, outre sa valeur d'*intonation*, n'a, comme intensité, force, durée, etc., aucune valeur *par elle-même*. Elle tire toute sa valeur de la syllabe qu'elle affecte. Ici le texte est souverain.

La note simple aura une certaine force d'impulsion, une force et durée ordinaire, un certain éclat, une certaine longueur, d'après qu'elle affectera une syllabe initiale, ordinaire, accentuée ou finale. —

C'est le texte qui indique quand on est arrivé à la fin d'un mot, à la fin d'un membre de phrase, à la fin d'une phrase; et c'est partant lui aussi qui indique les diverses longueurs des finales, ainsi que les silences et respirations.

B. — Il y a ici cependant une réserve importante à faire. Le texte peut perdre cette prépondérance, et il la perd à chaque fois que le chant a une forme *régulière* et *déterminée d'avance*. —

Ainsi, *a*) dans la psalmodie, les versets des *psaumes*, quelqu'ils soient, et *malgré le texte*, doivent être divisés en deux parties. On cherche, il est vrai, à placer la division, là où elle peut nuire le moins au sens du texte, mais on ne parvient pas toujours à la mettre juste à la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase. Ainsi dans le verset : *Tu mandasti mandata tua custodiri nimis*, il ne se présente nulle part une fin de phrase ou de membre de phrase; la psalmodie veut cependant une division; et on l'a

placée après le mot *mandasti* quoique le sens ne fut pas complet. Le même phénomène se présentera dans tous les chants, qui, comme les psaumes, doivent nécessairement se diviser en deux parties.

b) De même dans les chants qui, pour la composition de la mélodie, imitent la forme des vers, il faut observer cette régularité dans la facture du chant, quoiqu'elle puisse quelquefois ne pas cadrer entièrement avec la division du texte.

c) Enfin dans les hymnes on suit une autre division de phrases, de membres de phrases, et d'accentuation, à cause de la mesure plus nette du rhythme. Nous en reparlerons plus bas.

ARTICLE II.

DU CHANT SYLLABIQUE DÉVELOPPÉ.

I. — Nous appelons chant syllabique orné, celui dont certaines syllabes sont affectées non plus d'une seule note, mais d'un *léger* groupe de notes, c'est-à-dire d'un seul neume ou formule.

C'est un genre intermédiaire entre le chant neumatique proprement dit et le genre purement syllabique. Il y a déjà des neumes sur l'une ou l'autre syllabe, mais ces groupes sont encore très-simples.

Ce cas se présente dans la plupart des *antiennes*, des *gloria*, des *credo*, etc. etc.

Ici encore le chant est syllabique, car les neumes ne sont pas suffisamment *composés* pour former à eux seuls une mélodie qui, dans un sens, serait *indépendante* et affranchie du texte.

Parce que le chant est encore syllabique, le texte reste le maître, et domine la mélodie. C'est lui qui donne à chaque note et à chaque groupe sa valeur d'intensité, de force et de durée.

La note simple, et le groupe lui-même, n'ont par eux mêmes

d'autre valeur que celle d'intonation. Quant à leur intensité, force ou durée, ils les reçoivent entièrement de la syllabe qu'ils affectent.

1°. Il en suit que le groupe, ou formule, ou neume, qui affecte une syllabe, ne peut jamais, en aucun cas, dénaturer ni briser le mouvement de récitation du texte. Les groupes doivent être chantés de telle façon que la syllabe qui en est affectée, garde sa valeur propre, et que cette valeur n'en soit ni augmentée ni diminuée.

Comment cela est-il possible?

On conçoit parfaitement que dans le chant purement syllabique, chaque syllabe puisse garder sa valeur propre de force et de durée, quel que soit le degré d'altitude sur lequel elle se chante. Mais comment peut-on conserver à une syllabe sa valeur propre, sans *augmenter* sa durée et sa force relatives, quand elle porte plusieurs notes, et que les autres n'en portent qu'une seule?

Obtenir cet effet d'une manière *parfaite* ne peut pas se faire, mais il faut s'en rapprocher le plus possible, et si on parvient à le faire, les groupes de notes donneront à la mélodie une grâce particulière, ne nuiront en aucune façon au texte, mais au contraire le feront mieux ressortir.

Mais comment s'en rapprocher?

La chose est très simple.

Tout serait parfait si chaque syllabe n'était affectée que d'une seule note.

Donc il suffit de faire en sorte que le groupe, que la formule qui affecte certaines syllabes, se rapproche le plus possible de la note unique, et soit chanté de telle façon, qu'il ne semble être qu'une seule note.

Il faut donc tâcher d'identifier la formule avec la note simple.

C'est pour cela que les auteurs parlent toujours de la formule comme si vraiment elle ne formait qu'une seule note. (1)

---

(1) « Plures chordæ sonant dum una nota profertur. » Ainsi pour les anciens auteurs le *podatus* est une note; la *clivis* une note; le *torculus*, le *porrectus*, etc. chacun une note.

Cette identification de la formule à la note simple est le caractère *essentiel* de la formule.

On obtiendra cette identification si on coule doucement toutes les notes du groupe, si on les lie parfaitement, si en un mot on observe les deux règles suivantes :

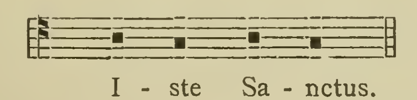
Première règle. — *Les sons, qui dans la bonne notation du chant grégorien sont représentés par un seul groupe de notes, doivent dans la pratique être unis aussi étroitement que possible.*

Deuxième Règle. — *Dans l'exécution d'une formule, on doit éviter d'en disjoindre les éléments, soit par une pause de respiration, soit par une prolongation du son dans le cours de la formule, soit même par une reprise du mouvement d'impulsion donné à la voix.*

Chantez en effet :



en observant les deux règles, et vous verrez que les petits groupes ne retarderont pas le mouvement. Celui-ci restera juste le même que si les syllabes *te* et *san* ne portaient qu'une note, et s'il y avait :



2°. Nous avons dit que la formule n'a aucune valeur de force ou de durée par *elle-même*. Elle est soumise comme la note simple à la règle de position. Elle n'a comme force ou durée que la valeur de la syllabe qu'elle affecte.

Mais nous venons de dire qu'elle doit se chanter de façon à ne changer aucunément la valeur de cette syllabe.

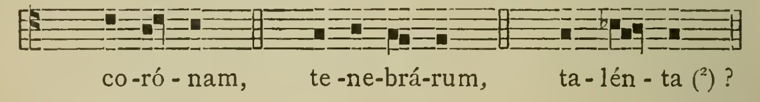
Il en suit immédiatement qu'on peut rencontrer des formules ou des groupes sur n'importe laquelle des syllabes du mot.

Ainsi le mot *corónam* de l'antienne *Veni sponsa Christi* porte un

groupe sur la syllabe initiale : co-ró-nam ; (1) le mot *tene-brárum* de l'antienne *Veniet Dominus* en porte un sur la syllabe ordinaire : te-ne-brá-rum ; (1) le mot *fidélis* de l'antienne *Euge serve bone* en a un sur la syllabe accentuée : fi-dé-lis ; (1) enfin le mot *talénta* de l'antienne *Domine quinque talenta* en a un sur la syllabe finale : ta-lén-ta. (1)

Nos livres liturgiques donnent des miliers d'exemples de chacun de ces cas.

Que doit-on dire du système qui a voulu corriger nos livres de chant, en rapportant presque toujours et invariablement les groupes à la seule syllabe accentuée, et en écrivant partout :



co-ró-nam, te-ne-brá-rum, ta-lén-ta (2) ?

N'est-ce pas dire que les auteurs des anciennes mélodies ignoraient les règles de l'accentuation latine, alors que cependant le latin était pour eux la langue usuelle, et qu'ils le savaient beaucoup mieux que nous? N'est-ce pas prouver qu'on ignore soi-même la signification et la valeur véritable des formules ?

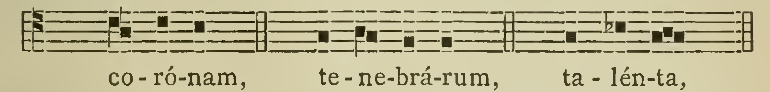
D'ailleurs les soi-disant corrections ont été faites parce que les correcteurs avaient une fausse idée de la fonction et de la valeur de l'accent tonique. La syllabe accentuée comme nous avons vu plus haut (p. 231 et 243) n'est pas une syllabe longue mais

---

(1) Edition *Tanghe*, c'est-à-dire l'ancienne édition en vigueur *partout* dans notre diocèse jusqu'en 1873, date à laquelle la nouvelle édition commence à s'introduire çà et là.

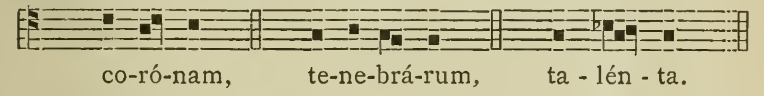
(2) Notre nouvelle édition.

plutôt une syllabe forte ou brillante. L'accent a pour fonction de mettre l'unité dans le mot, non pas en faisant allonger la syllabe accentuée, mais en la faisant *ressortir*. Or dans les exemples donnés :



co - ró-nam, te - ne-brá-rum, ta - lén-ta,

les syllabes accentués *ro*, *bra* et *len* ressortent tout aussi bien et peut-être mieux que si on chantait :



co-ró-nam, te-ne-brá-rum, ta - lén - ta.

On peut même ajouter, que les soi-disant corrections ont fait perdre au mouvement de la mélodie une partie de sa grâce en même temps que de sa force.

Une partie de sa force : en effet l'accent nous parait mieux ressortir dans co - ró-nam que dans co-ró - nam.

La deuxième note de la syllabe *co* semble en effet être un appui pour la syllabe accentuée *ro*.

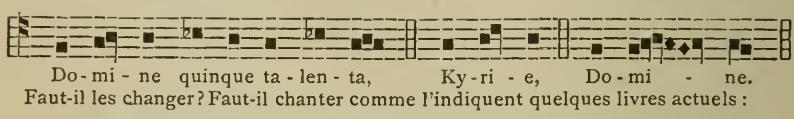
Une partie de sa grâce : En effet quoi de plus gracieux que le *torculus* final sur la syllabe *ta*, ta- len-ta ? Quoi au contraire de plus lourd, de plus embarrassé et de plus disgracieux que cette prétendue correction : ta - len - ta ? [1]

---

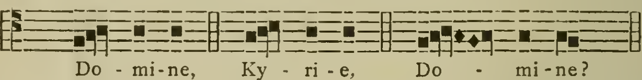
(1) Dans le chant *neumatique*, les anciens auteurs ne se sont pas fait scrupule de mettre, même des groupes de notes, non seulement sur une syllabe non-accentuée mais même sur la pénultième faible des mots proparoxytons comme *Dominus*. Ce fait est indéniable. Quelque manuscrit que l'on ouvre, tous en donnent des exemples nombreux. De plus les Grecs en agissaient comme les latins. Les livres liturgiques grecs, aussi bien que les latins, nous donnent en effet des groupes entiers de notes sur la pénultième syllabe de *Kyrie*. —

C'est ainsi que nous trouvons fréquemment des modulation comme celles-ci :

II. — Nous avons dit plus haut (p. 232 et 233) qu'il ne peut jamais y avoir plus de deux syllabes sans accent principal ou secondaire. Cette règle s'applique également aux notes dans le cas où les syllabes sont affectées de plus d'une note. De plusieurs notes qui se suivent, il ne peut jamais y en avoir plus de deux sans accent principal ou secondaire.



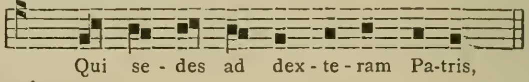
Faut-il les changer? Faut-il chanter comme l'indiquent quelques livres actuels :



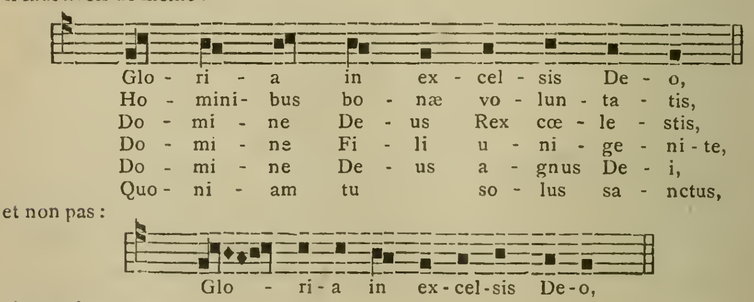
Soutenir qu'un changement est nécessaire à cause de l'accentuation, c'est au moins accuser les anciens auteurs tant grecs que latins d'avoir ignoré les règles de l'accentuation d'une langue qui était la leur et dont ils se servaient continuellement. Cela parait déjà fort difficile et téméraire.

Il nous semble beaucoup plus rationnel de prendre ces exemples comme ils sont, et de tâcher de les justifier, en cherchant le motif qui a poussé les auteurs à en agir ainsi. Or ce motif peut se trouver. Nous dirons à l'article suivant que dans le chant *neumatique* la mélodie s'affranchit quelque peu du texte. Elle s'en inspire en ce qu'elle tâche d'exprimer par ses modulations le même sens et les mêmes sentiments que le texte lui-même; mais elles a ses allures propres, son rhythme à elle, rhythme dans lequel les formules elles-mêmes se répondent l'une à l'autre et se font équilibre. Or, il n'est pas loisible au texte de détruire ces coupures rhythmiques. Il faut laisser les formules là où elles se trouvent sous peine d'avoir l'équilibre rompu, et de produire non plus un chant doux et facile, mais quelque chose d'inégal et de heurté.

C'est ainsi que comme vous avez :



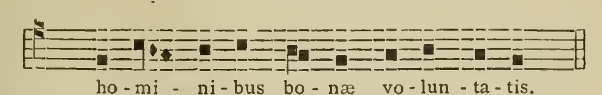
il faut avoir de même :



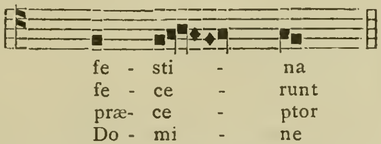
et non pas :

ni non plus :

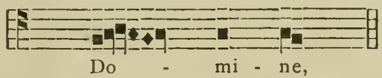
1° Dans le *chant syllabique orné*, l'accent *principal* se trouve toujours sur la note ou sur une des notes qui affectent la syllabe accentuée. Alors il s'agit seulement de savoir sur laquelle des notes de la syllabe accentuée se trouve cet accent principal, et où se trouvent les divers accents secondaires.



Et dans la formule suivante :



il est indéniable que la voix tombe naturellement sur la dernière syllabe, et que cette cadence est douce et naturelle; tandis qu'en chantant :



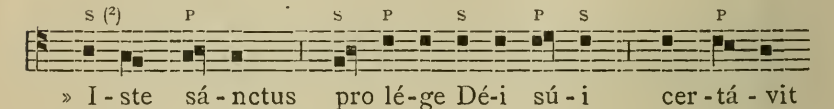
on fait entendre un choc antirhythmique On peut même dire que les syllabes *mine* semblent séparées de la syllabe *Do*, et ainsi en voulant attribuer toutes ces notes à la syllabe accentuée, on disjoint le mot, et on obtient juste l'effet contraire à celui pour lequel l'accent a été introduit.

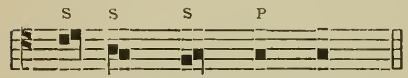
Ajoutons que si dans le chant syllabique l'accent est le moyen *nécessaire* pour unir toutes les syllabes du mot, dans le chant neumatique c'est la formule elle-même qui les relie entr'elles. Ainsi dans l'exemple du *gloria*, la formule est une formule *une*, qui me dit de suite que les diverses syllabes qu'elle affecte appartiennent au même mot ou tout au moins à deux mots intimement unis par le sens. C'est ainsi que je trouve sous cette formule les mots: *gloria, hominibus, Domine, qui sedes* et *quoniam*. De même la formule si fréquemment employée : est une formule *une*, qui relie ensemble les syllabes qu'elle affecte, et me fait comprendre que toutes ces syllabes appartiennent au même mot: *festína, fecérunt, præcéptor, Dómine*, etc., etc., Et puisqu'il en est ainsi, rien d'étonnant que les anciens auteurs n'aient eu aucun scrupule de donner au rhythme de la mélodie la préférence sur l'accentuation de la parole.

Enfin même en chantant : Do-mi - ne, on peut très-bien faire entendre que la syllabe *Do* porte l'accent; il suffit pour cela de l'émettre avec un bon *forte* et de couler doucement et *piano* les notes de la syllabe *mi*. (Voir Dom Pothier, op. cit., ch. XII).

Pour résoudre cette question nous suivons la doctrine établie par le chanoine *Van Damme* (1).

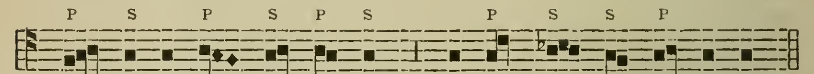
a) » Lorsqu'une syllabe porte *deux* notes, l'accent tombe sur la » première, même quand c'est la plus basse (cet accent peut-être » absorbé par l'accent plus fort de la note précédente, comme on » le voit au mot *iste* de l'exemple suivant).





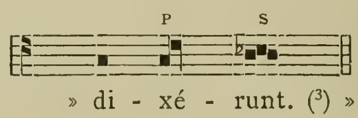
» ú - sque ad mór - tem. »

b) » Lorsqu'une syllabe porte *trois* notes, l'accent se place » également sur la première :

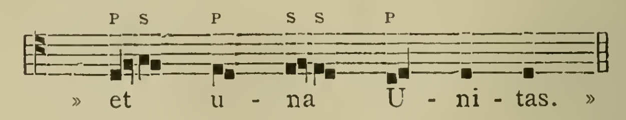


» Má - gi vi-dén - tes stél-lam di - xé - runt ad in - vi-cem.»

» Cependant, si la deuxième des *trois* notes est la plus élevée, » il semblera *peut-être* préférable de lui donner l'accent :



c) » Un groupe de *quatre* notes prendra l'accent sur la première » et un sur le troisième :



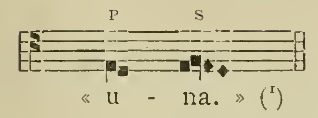
---

(1) Musica Sacra, 5e année, nr 8, Mars 1886.

(2) « Les lettres S et P placées au dessus de la portée indiquent la position des accents principaux et secondaires. »

(3) La chose peut se faire, mais nous n'aimerions pas de rendre accentuée la deuxième note d'un *torculus* final.

» Si la deuxième note du groupe est la plus élevée on *pourra* » l'accentuer :



([1])

d) » La difficulté devient plus grande lorsqu'une syllabe a *plus* » *de quatre* notes ([2]). Un groupe de cinq par exemple pourra se dé- » composer en 2 + 3, ou 3 + 2, ou 1 + 2 + 2. Nos éditions usuelles » ne nous disent rien par rapport à l'accentuation de ces notes. » Cependant quelque nombreuses qu'elles soient, elles doivent se » ranger en groupes binaires ou ternaires. »

2° Pour le *chant neumatique* ([3]) on a des groupes composés de notes très-nombreuses ; alors il s'agit de placer non seulement des accents secondaires mais même un accent principal. Ici aussi ces neumes doivent être divisés en groupes binaires ou ternaires. Nos éditions ne le font pas. Il faut donc d'abord les diviser en petits groupes, et ensuite placer les accents d'après les règles établies pour le chant syllabique orné. Pour savoir comment faire cette

---

(1) L'auteur cité dit : on *pourra* l'accentuer? Quand donc accentuera-t-on la *deuxième* note, et quand accentuera-t-on les *première* et *troisième*. Il nous semble que la question est résolue dans les anciens manuscrits et dans les éditions qui les reproduisent fidèlement. Quand les anciens manuscrits divisent la formule de quatre notes en deux petits groupes de deux notes et l'écrivent : , il faut accentuer la première et la troisième note. Quand au contraire ils ne divisent pas la formule, mais l'écrivent comme un neume unique : , alors on pourra n'accentuer que la deuxième note. —

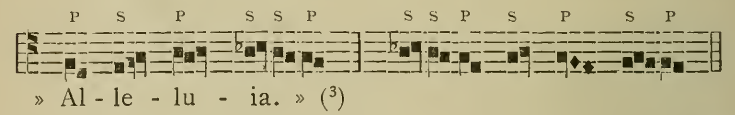
Quand le groupe de quatre notes est uniquement descendant, et qu'il se trouve sur une syllabe *finale*, alors il faut donner une légère impulsion à la seconde note. Ainsi dans l'exemple : A - men, la note *sol* reçoit l'impulsion du groupe, la note *fa* doit être un peu appuyée, sans qu'on la prolonge, et le *ré*, comme terminant la formule de pause, est allongé. Il n'en est ainsi que dans le cas où il s'agit d'une *pause finale*.

(2) Nous parlerons plus bas de ces formules de plus de quatre notes, pour le cas où elles se présentent non subdivisées. Disons seulement que dans les formules de cinq notes non divisées, l'appui se fera généralement à la troisième note.

(3) Nous devrions parler de ceci à l'article suivant ; mais la chose se présente naturellement ici.

division, « il sera utile de consulter les anciens manuscrits ou les « éditions qui les reproduisent fidèlement, par exemple, le Gra- « duel de Dom Pothier. Là les longues séries de notes sont parta- » gées en groupes plus petits. Néanmoins il importe de le remar- » quer, cette ancienne notation *n'indique pas directement l'accentua-* » *tion* de la mélodie. Elle unit dans l'écriture (1) les notes intimement » unies dans le chant, et elle place une séparation avant celles qui » doivent être dites avec une nouvelle impulsion (1) de la voix ; » mais la première note après une telle séparation n'est pas néces- » sairement accentuée. (2) On peut commencer par un *levé* aussi » bien que par un *frappé*, par un *temps faible* aussi bien que par un » *temps fort*.

» Voici un exemple de mélodie richement neumée. Elle se » résout en groupe de deux ou de trois notes : »



» Al - le - lu - ia. » (3)

III. — Nous avons parlé plus haut (p. 255) de la note de transition d'une syllabe à une autre dans le même mot.

Nous en avons dit qu'elle avait toujours le caractère d'une note relativement brève.

Il y a quant à cette note encore une autre remarque à faire, remarque dont nous ne pouvions pas parler plus haut, parce que pour la comprendre parfaitement, il faut savoir sur quelle note dans les formules ou groupes se trouvent les accents soit principaux soit secondaires.

Cette note de transition peut être plus aiguë que la note suivante, ou bien plus basse, ou bien au même degré d'altitude.

---

(1) Comme nous dirons plus bas.

(2) Les règles données sous le 1° indiquent quelle est cette note d'après que le groupe est de *deux*, de *trois* ou de *quatre* notes.

(3) Dom Pothier écrit ceci :

P S P S P S P S S S P

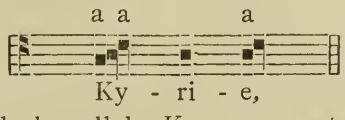
« Al - le - lu - ia.

1°. Quand elle est plus élevée de ton que la note suivante, alors elle est simplement *brève* ou plutôt intimement unie à la suivante.

Exemple : A-gnus De-i.

Mais dans ce cas elle peut être *accentuée* et posséder un certain degré de force, notamment quand elle n'est ni immédiatement précédée, ni immédiatement suivie d'une note accentuée soit principalement soit secondairement.

Ainsi dans le *Kyrie* de la messe du temps Pascal :

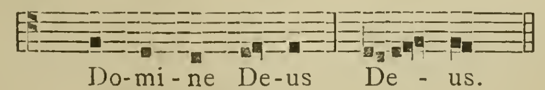


la dernière note de la syllabe *Ky* sera *accentuée*, mais cependant *brève*. De même dans : A - ve ve-rum.

2°. Quand elle est plus grave ou bien de même altitude que la note suivante, alors :

a) Si elle n'est ni immédiatement précédée ni immédiatement suivie d'une syllabe ou d'une note accentuée, elle est *brève*, mais elle peut porter un léger *accent*. Ce cas se présentera assez souvent lorsque la note de transition est au même degré que la suivante, mais rarement dans l'autre cas. Exemple : a a Do - mi-ne.

b) Si elle se trouve à côté d'une note accentuée, alors elle est non seulement *brève* mais encore *faible*, (1) comme dans les exemples :



De plus, dans trois cas elle sera même *liquescente*.

Qu'est-ce que cela veut dire et quels sont ces trois cas?

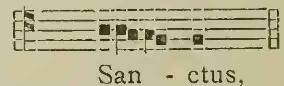
---

(1) Elle sera généralement plus faible dans le cas où elle est au *même* degré que la suivante.

aa) Cette note s'appelle *liquescente* parce qu'elle coule doucement (*liquescit*) et s'efface pour ainsi dire dans la prononciation, de manière qu'on ne l'entende presque pas finir. On l'appelle aussi *semivocalis* parce qu'elle n'a pour ainsi dire que la moitié de la force de la voix (1). Aussi cette modification de la voix n'affecte-t-elle pas la *durée* de la note mais simplement sa *force*.

bb) Les trois cas dans lesquelles la note de transition devient *liquescente* sont les suivants :

aaa) Quand elle se trouve sur une syllabe qui finit par une consonne alors que la syllabe suivante du même mot commence aussi par une consonne : comme dans les mots *ver'bum*, *sur'sum*, *con'fun'dan'tur*, *san'ctus*,



le dernier son sur la syllabe *a* est au même degré que le son *ctus*, et il est suivi immédiatement d'un accent secondaire. (2) Le mot ne permet pas qu'on sépare la syllabe *san* de la syllabe *ctus*. Il faut donc relier les consonnes *n* et *ct*, en passant de la première syllabe à la seconde. Cette liaison des consonnes *n* et *ct* oblige à un certain mouvement des organes d'articulation, et ce mouvement comprimera quelque peu le dernier *son* de la voyelle *a*. Cette voyelle d'abord proférée d'un son plein et clair se change insensiblement en muette, de telle sorte qu'elle perd à peu près la moitié de sa force (*semivocalis*), et qu'il devient difficile d'entendre au juste à quel moment elle finit. Elle se fond pour ainsi dire dans la bouche (*liquescit*). (3)

---

(1) Voir plus haut, p. 157 et 158.

(2) Il y a ici en effet un accent principal sur la première note de *san* et un accent secondaire sur la note de *ctus*.

(3) » Il y a quatre lettres (l, m, n, r,) que les grammairiens nomment liquides ou » liquescentes parce que, disent-ils, elles coulent presque inaperçues dans la prononciation. *Liquentes litteræ sunt* l, m, n, r. *Liquentes vero dicuntur quod fluant et quasi intereant.* (Max. Victorinus). *Earum sonus liquescit et tenuatur.* (Val. Probus) ; et c'est » parce qu'on peut dire la même chose de certaines notes dans la musique que ces » notes sont appelées *liquescentes* par analogie : *liquescent voces more litterarum.* (Gui d'Arezzo). » *Dom Pothier.* op. cit. ch. IX.

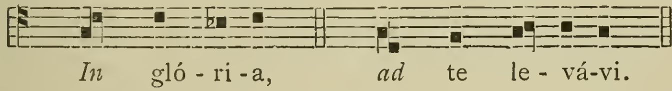
Il en serait autrement si on avait les mêmes notes sur le mot *satis*, la transition serait *brève* il est vrai et *faible*; mais on entendrait parfaitement la syllabe *sa* jusqu'au moment précis où l'on passe à la syllabe *tis*.

bbb) Le même effet se produit pour la dernière note d'une diphthongue quand celle-ci est suivie immédiatement d'une consonne dans le même mot, comme par exemple dans *laus* et *laudamus*.

Il faut pour que cet effet se produise que la diphthongue soit vraiment prononcée comme diphthongue.

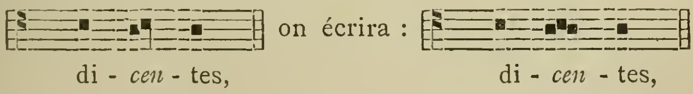
ccc) Enfin le dernier cas est celui de la dernière note d'une syllabe finissant par la lettre *m* (ou aussi, si on prononce le latin à l'italienne, quand le son est suivi de la lettre *g* se trouvant devant un *i* ou un *e*.) (1)

ddd) Il faut remarquer ici : d'abord que la note de transition n'est pas seulement liquescente dans le corps d'un mot, mais aussi dans le passage d'un mot à un autre, au cas où ces deux mots sont intimement unis par le sens :



Ensuite, dans le cas où la note de transition n'a pas le caractère de *semivocalis*, parce que par exemple elle est plus élevée que celle qui la suit, il arrive souvent que l'on ajoute une note liquescente.

Ainsi au lieu d'écrire simplement :



ce qu'on chantera en étouffant la dernière note de la syllabe *cen*.

---

(1) « La raison en est que la lettre *m*, même seule, oblige à comprimer les lèvres, et « étouffe ainsi le son de la voyelle précédente. *Secunda littera* (m) *mugit intus abditum* « *et cæcum sonum* (Terentianus, *de syllabis*. Putsche, p. 2401). *Tertia* (m) *clauso quasi mugit* « *intus ore*. (De litteris p. 2388). »

« Quant au *g* il a en italien la valeur d'une double consonne *dg*. » (*Dom Pothier*, ibidem).

ARTICLE III.

DU CHANT NEUMATIQUE.

I. — Du chant neumatique en général.

1°. *Notion*. Nous entendons par chant neumatique, ou à traits neumatiques, celui dans lequel la mélodie, s'appuyant il est vrai sur le texte et s'inspirant de lui, se développe cependant de temps en temps dans des évolutions plus ou moins prolongées de la voix sur une même syllabe. Dans ce chant la mélodie semble quitter de temps en temps les paroles du texte à faire comprendre, et quoique s'inspirant du sentiment exprimé par les paroles, et même pour le mieux faire ressortir, elle prend librement son essor et s'épanouit en vocalises pleines de grâce et d'enthousiasme. —

2°. *Origine et nature*. Ces vocalises ou traits mélodiques, appelés jubilations (jubila), remontent jusqu'aux premiers temps de l'Église.

« St Augustin nous parle à plusieurs reprises de ces vocalisa-
» tions, qu'il nomme *jubila*, et il nous en donne les raisons
» intimes, prises dans les besoins mêmes du sentiment religieux.
» Le chant n'a pas pour but unique d'exprimer la pensée, il doit
» plus encore servir à l'expression du sentiment. Or, si la pensée,
» pour pouvoir se traduire au dehors et se communiquer, exige
» la parole articulée, il n'en est pas de même du sentiment.
» Lorsque le sentiment est vif, les paroles, par lesquelles il a
» commencé de s'exprimer, deviennent bientôt une gêne plutôt
» qu'un secours; le cœur ne trouve plus de mots pour répondre
» à ce qu'il éprouve, et la voix module sans plus articuler de
» paroles. La joie surtout aime ainsi à s'épancher en modulations
» musicales dégagées de toute entrave. C'est ainsi, nous dit
» St Augustin, que ceux qui travaillent aux champs, ou à la vigne,
» ou s'occupent avec ardeur de quelque travail, entonnent des
» airs joyeux; mais bientôt l'allégresse qui les anime leur fait

» oublier le texte de leur chanson, et ils continuent, sans articuler
» de syllabes, de purs refrains de jubilation. *Illi qui cantant sive*
» *in messe sive in vinea, sive in aliquo opere fervent, cum cœperint in*
» *verbis canticorum exsultare lætitia, ut eam verbis explicare non*
» *possint, avertunt se a syllabis verborum et eunt in sonum*
» *jubilationis.* » [1]

« A plus forte raison, ajoute le saint Docteur, doit-il en être
» ainsi dans l'expansion de la joie religieuse; car en présence
» d'un Dieu dont la majesté est *ineffable*, qu'y a-t-il de mieux que
» de se livrer à la jubilation : *Quem decet ista jubilatio nisi*
» INEFFABILEM *Deum?* Dieu est *ineffable*; mais si aucune parole
» n'est digne de Lui, d'un autre côté il n'est pas permis de garder
» le silence sur Ses grandeurs et sur Ses mystères. Ne pouvant
» pas parler, ne devant pas nous taire, l'unique ressource qui
» nous reste c'est de *jubiler*; c'est de nous réjouir sans paroles ;
» c'est quand la joie n'a pas de limites, de franchir celle des
» syllabes. *Ineffabilis enim est Deus quem fari non potes et tacere non*
» *debes, quid restat nisi ut jubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et*
» *immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum* » [2].

Le pieux *Rupert* [3] et *Etienne d'Autun* [4] expliquent les jubilations de cette même manière [5].

3°. *Sentiment dans lequel elles doivent être chantées* :

a) Cette explication de St Augustin nous dit clairement que les jubilations, comme en général toutes les formules mélodieuses, ne peuvent pas être considérées comme des ornements musicaux *indépendants* et *séparés* du texte; ce sont plutôt des beautés qui jaillissent des accents mélodiques et qui s'y rattachent et s'y coordonnent pour les servir et les appuyer [6].

---

(1) Enarr. in Psalm. XXXII. 8.
(2) Ibid. cf. Enarr. in Psalm. XCIX. 3. — XCIX. 4. — CII. 8.
(3) De officiis, libr. I.
(4) De Sacramento Altaris, c. 12.
(5) *Dom Pothier*, Les mélodies Grégoriennes, chap. XI.
(6) Une preuve *a posteriori*, c'est que ces longues formules se rattachent toujours à la pensée exprimée par les paroles ou à quelque passage significatif. On n'en verra jamais

Jamais donc elles ne peuvent nuire au sens ni à l'intelligence du morceau. Elles doivent servir au contraire à lui donner du relief, à préciser le caractère de la fête, à en développer la signification multiple; elles doivent permettre à l'âme qui chante et qui prie de mieux savourer les mystères chrétiens. Ces riches formules, en prenant leur brillant essor, ne peuvent pas transporter l'auditoire dans une atmosphère purement musicale. Elles sont destinées à imprimer davantage dans l'oreille des auditeurs les accents de la plainte, de la prière ou de la jubilation (1).

Ce lien entre le texte et les traits mélodiques doit donc être marqué. Il le sera *naturellement* si le chantre est pénétré du sujet, s'il a toujours le sens du texte présent à l'esprit, s'il se laisse diriger par lui; et surtout s'il a excité en lui le sentiment qui anime les paroles et qui a inspiré le compositeur.

Dans ce cas en effet le rhythme du langage continuera à se faire sentir durant ces traits mélodiques. Ils n'interrompront point la phrase; mais ils la suspendront un instant, et sans secousse, sans brusque transition ils s'enchaîneront avec le texte, qui reparait de temps en temps pour s'élancer encore dans une nouvelle vocalise.

Comme lien matériel, il en est qui relèvent l'expression des derniers mots du texte, surtout en renforçant le dernier accent tonique qui précède la jubilation. Afin d'éviter le genre emphatique, ce moyen matériel de faire comprendre la liaison entre le texte et l'épanouissement mélodique doit être employé avec beaucoup de goût et de discrétion, et surtout il doit être *naturel* et jaillir comme de soi du sentiment lui-même qui agite le chanteur.

b) Nous venons de montrer que les traits mélodiques sont

---

sur des mots tels que ceux-ci : *Et dixit, — Sicut, — ubi* —; mais on en trouvera fréquemment sur la prière triste et gémissante du *Kyrie eleison*, sur les expressions sublimes du *Sanctus*, et principalement sur les syllabes de l'*Alleluia*, ce cri d'enthousiasme et de sainte ivresse. On peut vérifier ce fait dans toutes les bonnes compositions du plain-chant.

(1) Voir dans *Dom Sauter* : Le plain-chant et la liturgie, (p. 73), ce qu'il faut penser du système qui veut abréger les longues formules.

dépendants du *sens* et du *sentiment* exprimés par les paroles. Il faut en effet qu'elles engendrent la même idée dans l'intelligence et qu'elles excitent le même sentiment dans le cœur.

Pour arriver à ce double but, celui qui chante des traits mélodiques ne se sert pas de paroles, mais de sons non articulés. Bien plus, c'est parce que les mots ne lui suffisent plus pour exprimer tout ce qu'il voit et tout ce qu'il éprouve, qu'il les abandonne pour se livrer aux seules vocalises. De ce chef les jubilations si elles ne sont pas indépendantes du sens et du sentiment exprimés par les mots, le sont cependant d'une certaine façon des paroles elles-mêmes. Elles se développent, elles s'épanouissent en s'affranchissant des paroles, elles se balancent sur elles-mêmes, elles se subdivisent en formules ou groupes qui se répondent l'un à l'autre, qui se font mutuellement équilibre, et établissent ainsi dans toute la jubilation une cadence, une modulation, un rhythme harmonieux qui lui est propre, mais qui lui est communiqué par la conviction forte de la pensée et l'ardeur enthousiaste du sentiment exprimés dans le texte. Qui ne voit que dans ce cas, quoiqu'il y ait harmonie parfaite entre le sens et le rhythme du trait mélodique, celui-ci cependant peut quelquefois se trouver en concordance moins intime avec les règles de l'accentuation de la parole? (Voir la note de la page 269).

4°. *Manière de les chanter.*

Comment doivent être chantées ces formules mélodiques? Quel est le rhythme qui doit les animer? Quels sont les principes à suivre pour les bien interpréter?

a) *Règle générale.* Les jubilations sont en quelque manière indépendantes des paroles, mais cependant elles naissent du sens et du sentiment qu'exprime le texte, et leur seule raison d'être c'est de donner de celui-ci une intelligence plus lumineuse, et d'exciter plus fortement le sentiment.

Le débit du texte garde donc toujours les allures du récitatif; seulement tandis qu'auparavant il était plutôt narratif, didactique, contemplatif, d'une allure plus simple et plus calme, il a

maintenant plus d'élévation, plus d'essor, plus d'entrain. Le rhythme qui doit animer les jubilations, quoiqu'il leur soit propre, est partant le même, ou tout au moins, un rhythme *semblable* ou *analogue* à celui qui règne dans le texte.

On peut même dire pour mieux faire comprendre notre pensée, que le rhythme de ces vocalises doit être tel qu'il soit possible de chanter sur elles telles ou telles paroles qui exprimeraient le même sentiment avec la même vivacité. La raison en est qu'on n'a commencé à jubiler que parce qu'en ce moment les paroles faisaient défaut, et qu'on chante ces traits mélodiques *comme si on chantait des paroles.*

Le rhythme dans les formules mélodieuses est donc un rhythme égal à celui d'un texte à chanter.

Or, le rhythme d'un texte ressort des diverses divisions de la phrase ou de la période oratoire, et de la manière d'émettre chacune de ces divisions.

Partant le trait mélodique où la jubilation doit être considéré comme composé de phrases ou périodes musicales, qui elles-mêmes seront, comme le discours, subdivisées en membres de phrase d'importances diverses, en mots musicaux, et ceux-ci en sons; et chacune de ces subdivisions sera chantée d'une manière analogue à celle dont on prononce les diverses subdivisions du discours.

« Il ne faut pas croire, dit Dom Sauter (1), qu'une période » musicale ou une phrase mélodieuse ne soit qu'une série de dix, » vingt ou trente notes d'une égale longueur, et qu'on a séparées » les unes des autres pour le seul besoin de respirer. Les pauses » ne sont pas fondées uniquement sur le besoin de respirer, elles » le sont à un degré égal sur la nécessité d'accentuer la pensée (2). » Nous rejetons donc le principe de l'égalité des notes aussi bien » dans le chant mélodique (neumatique) que dans le chant » syllabique : *Cantus planus notis incerti valoris constitutus.* La

---

(1) Le plain-chant et la liturgie, traduit de l'allemand par *Dom Wolter.*
(2) Absolument comme dans le discours.

» division ou phrase mélodique se compose de groupes ayant de » deux à cinq notes, rarement davantage, qui en sont comme » les syllabes et les mots. Chaque groupe a son caractère, son » intonation, son accentuation propre. Souvent un groupe est » chanté à part et séparément des autres; d'autres fois on fait » entrer plusieurs groupes dans une seule respiration de la voix, » en les liant plus ou moins étroitement entr'eux, ABSOLUMENT » COMME LES PARTIES DU DISCOURS. On distingue donc dans le » chant mélodique des syllabes, des mots, des membres de phrase, » des phrases, des périodes; chacune de ces dernières a ses motifs, » son développement, son nœud, son dénouement; et c'est » l'exécution intelligente de ces modulations qui donne seule à » la pièce sa véritable signification. »

Ces règles qui naissent de la nature et de l'origine mêmes des traits mélodiques, sont d'ailleurs enseignées par tous les anciens auteurs :

Nous lisons en effet dans GUI D'AREZZO au chap. XV de son *Micrologue* : « dans la mélodie il y a des sons dont un ou deux » forment une *syllabe*; et la syllabe, seule ou doublée, compose le » *neume*, c'est-à-dire le membre de la cantilène (*partem cantilenæ*); » le membre, seul ou multiplié, fait une *distinction*, c'est-à-dire » une phrase après laquelle il convient de respirer. »

Comme on voit, Gui d'Arezzo divise le trait mélodique en *phrases*, *membres de phrase* et *mots* comme se divise le discours; seulement le *mot musical* il l'appelle *syllabe*; le *membre de phrase musical* il le nomme *neume* ou aussi *membre de cantilène*; et la *phrase complète* il l'intitule *distinction*. (1)

---

(1) St Odon de Cluny écrit aussi : « De même que deux, trois ou quatre lettres forment une syllabe.... ainsi dans le chant, tantôt c'est une seule note qui s'émet seule, tantôt deux, ou trois, ou quatre qui s'unissent pour composer un élément que nous pouvons d'une certaine façon nommer *syllabe musicale*. Ensuite, comme une, deux ou trois syllabes ou davantage forment une partie du discours offrant un sens,... ainsi une, deux syllabes ou davantage, renfermées dans l'intervalle d'une quarte ou d'une quinte, produisant un effet mélodique et donnant à l'esprit l'agréable sentiment de la mesure (du rhythme), composent des *parties de mélodie* ayant un sens mélodique. En troisième lieu, une *distinction* dans le chant est ce que nous émettons d'un seul trait

b) Application de la règle générale.

aa) Nous considérons donc le trait mélodique comme une période composée de phrases, de membres de phrase et de mots, et nous lui appliquons proportionnellement les règles qui régissent le chant d'un texte.

D'après celà :

aaa) La *syllabe musicale*, telle que l'appelle Gui d'Arezzo, correspond au mot du discours. C'est une suite de sons unis comme un mot est une suite de syllabes.

Comment faut-il donc chanter la *syllabe* musicale?

Juste comme le mot du discours. (Voir le chapitre précédent, article IV et V, p. 229 à 255).

Partant, force d'impulsion sur la première note, force d'accent sur la note la plus importante du groupe, [1] prolongation expi-

---

jusqu'au repos de la voix. Enfin, comme une partie du discours, ou deux, ou trois, ou davantage forment une proposition et renferment une pensée complète,... de même une, ou deux, ou trois de ces parties de mélodies ou davantage forment un *verset*, ou une *antienne* ou un *répons*. »

Au congrès d'Arezzo, à la séance du mardi 12 septembre 1882, Dom Pothier a démontré cette vérité que même dans les traits neumatiques les plus développés, le rhythme est analogue au rhythme du discours.

Daus son ouvrage posthume ; « Du chant Grégorien, son Rhythme, son Harmonisation. » *J N. Lemmens* se prononce carrément contre cette doctrine. « Des auteurs » très-savants sans doute, dit-il, mais peu musiciens, se sont imaginé que le rhythme » du chant grégorien est le même que celui de la parole dans le discours oratoire ; mais » il y a juste autant de différence entre ces deux rhythmes qu'il s'en trouve entre la » parole et la musique. »

A propos de cette opinion de *Lemmens*, monsieur le chanoine *Van Damme* écrit simplement dans la Musica sacra, 6e année, n° 4, Nov. 1886, qu'après avoir longtemps partagé l'avis du musicologue malinois, il s'est complètement séparé de lui, et cela à cause de l'étude des « Mélodies Grégoriennes » et de la pratique quotidienne du chant liturgique d'après les principes de Dom Pothier.

Nous pourrions ajouter qu'il y a deux espèces de musiques : la musique *naturelle* et la musique *artificielle;* que la musique *naturelle* suit le rhythme libre du débit oratoire, tandis que la musique artificielle suit un rhythme mesuré et *conventionnel*. Que partant *Lemmens* a raison de dire qu'il y a différence entre le rhythme de la parole et de la musique, s'il veut parler de la musique artificielle; mais que nous ne pouvons nullement admettre son sentiment, s'il veut mettre une distinction essentielle entre le rhythme du discours oratoire et celui de la musique naturelle. Or, le plain-chant d'après nous est composé dans le genre de la musique naturelle. (Voir plus bas, chap. IV, art. II, § I, du rhythme libre et *Dom Sauter*, op. cit. p. 45 et ss.).

(1) Pour savoir quelle est cette note accentuée, voir plus haut, p. 270 à 274, en ajoutant ce que nous dirons plus bas de certaines formules en particulier.

rante de la voix (*mora ultimæ vocis*) sur la dernière, et liaison parfaite de toutes les notes du groupe, en les chantant toutes d'une seule haleine et sans en prolonger une seule, sauf ce qui a été dit pour les finales. —

bbb) Dans le discours, le *membre de phrase* est une suite de mots, unis par le sens d'une façon plus ou moins intime.

Dans le chant neumatique, le neume ou membre de cantilène, est de même une suite de syllabes musicales (*mot musical*), une suite de petits groupes unis par le sens de la mélodie.

Comment donc faut-il chanter le neume?

Juste comme le membre de phrase du discours. (Voir le chapitre précédent, art. VI, p. 255). Or comme nous l'avons vu, le membre de phrase du discours se prononce, se lit et se chante de façon à faire bien entendre la division des mots en même temps que leur union.

Nous avons dit en effet qu'il y a des mots *intimement unis* par le sens; d'autres que le sens de la phrase réunit, mais d'une façon moins forte; d'autres dont l'union est moins grande encore, mais cependant trop intime, pour que dans l'écriture on puisse les séparer par une virgule; d'autres enfin qui sont divisés soit par la virgule, soit par le double point, soit par le point et virgule.

Or nous avons vu que toutes ces nuances d'union et de division doivent se faire entendre dans le chant, et que les bons chanteurs les marquent par le temps plus ou moins long, pendant lequel ils laissent mourir la voix sur la dernière ou les dernières syllabes du mot, et par les silences ou repos plus ou moins longs, là où ils reprennent haleine, soit par nécessité, soit parce que la division est importante.

Entre les divers neumes, il y a de même la division et l'union.

Il y a les neumes intimement unis par le sens de la mélodie, il y a les neumes unis simplement, il y a les neumes entre lesquels il y a une légère division, d'autres entre lesquels la séparation est un peu plus grande, d'autres enfin où la distinction est d'une grande importance.

Dans le chant des neumes ces divisions diverses se marqueront, comme les divisions des parties de phrase, par le retard plus ou moins sensible de la voix sur la dernière ou les dernières notes, et par le court silence qui se fera après une division importante, là où il est permis de prendre haleine. —

ccc) Enfin il y a la *distinction* ou fin de la phrase musicale.

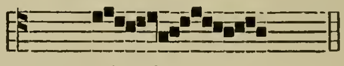
C'est le correspondant de la fin de la phrase dans le discours.

Encore une fois on fait sentir qu'on est arrivé au bout de la phrase du discours, (Voir chap. précédent, article VI, p. 255 à 262) en retardant la voix sur les notes finales, en la laissant mourir sur ces notes, et en y faisant une *pause entière*, un *silence complet*, pendant lequel on reprend haleine.

bb) Mais comment savoir où commence et où finit la *syllabe* musicale; entre quels *neumes* il y a union plus ou moins intime; quel est le degré de cette union; et où finit la *distinction* ou phrase musicale?

Ici surtout apparaît le défaut de notre notation actuelle. Elle nous donne quelquefois jusqu'à seize notes de suite et même davantage sans la moindre division.

Ainsi dans le *Graduel* de la messe des défunts, le mot *timebit* porte sur la syllabe *bit* seize notes toutes réunies :



ti - me - bit. (1)

Comment veut-on savoir où se divisent les groupes de notes? « Bien que, écrit Dom Sauter, (2) j'aie beaucoup travaillé le plain-
» chant et vécu longtemps dans une communauté où on l'exécute
» parfaitement, bien que je m'y exerce encore tous les jours, je
» me crois à peine capable de réciter correctement et à première
» vue un morceau noté comme le sont les livres de plain-chant

---

(1) Ces exemples abondent dans nos manuels. Qu'on ouvre le premier graduel venu, ou qu'on remarque dans l'antiphonaire les responsoria à matines de l'office des défunts, de l'office de la semaine sainte ou de n'importe quelle fête, et l'on constatera aussitôt la vérité de notre assertion.

(2) Le plain-chant et la liturgie. p. 69.

» actuellement en usage... Chanter correctement avec nos éditions
» actuelles, est à peu près aussi difficile qu'il le serait de lire
» d'une manière suivie et intelligente un livre qui serait imprimé
» de la manière que voici :

« MUNDIDIXITTENEBRARUMHARUMIDESTAMATORUMMUNDIIMPIOR
» UMETINIQUORUM.

» La transcription suivante serait déjà plus lisible :

» MUNDI DIXIT TENEBRARUM HARUM ID EST AMATORUM MUNDI
» IMPIORUM ET INIQUORUM.

» Celle-ci le serait encore davantage :

» Mundi dixit tenebrarum harum id est amatorum mundi im-
» piorum et iniquorum.

» La meilleure enfin serait la suivante :

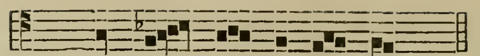
» Múndi díxit, tenebrárum hárum, id est, amatórum múndi,
» impiórum et iniquórum. »

La notation moderne n'indique donc aucunément ni la division des syllabes musicales, ni la diverse union qu'il y a entre les différents neumes ou parties de cantilènes, ni même souvent la fin d'une phrase musicale ou distinction.

Impossible donc d'observer les règles du chant neumatique, règles que cependant nous avons montré découler de la nature même des traits mélodiques, et être enseignées par les anciens auteurs.

Mais si la notation moderne est défectueuse, celle des manuscrits et celle des éditions, qui depuis quelque temps les reproduisent fidèlement, sont parfaites sous ce rapport et rendent facile l'observation du rhythme des traits mélodiques.

aaa) Dans ces éditions, chaque *syllabe musicale*, formée de plusieurs sons ou notes, est imprimée de façon que les notes qui la composent soient groupées et unies entr'elles, et séparées quelque peu de celles qui forment d'autres groupes, de même que les lettres, qui composent un mot, sont dans l'écriture unies et groupées entr'elles, et séparées de celles qui forment les mots précédents ou suivants. Ainsi dans l'exemple ci-dessous :



il y a dix syllabes musicales, composées respectivement de une, de quatre, de trois, de une, de trois et de deux notes. C'est comme si dans le discours on avait une partie de phrase, composée de six mots, qui auraient respectivement une, quatre, trois, une, trois et deux syllabes. —

bbb) Pour marquer quelles sont les syllabes musicales qui ensemble forment un *neume* ou partie de cantilène, et en même temps quel est le degré d'union de chaque *neume* avec le précédent et le suivant, les anciennes éditions écrivent les diverses syllabes musicales à des *distances différentes* l'une de l'autre d'après la différence de degré de leur union. Ainsi deux syllabes musicales intimement unies entr'elles par le sens de la mélodie seront écrites l'une *tout* à côté de l'autre, comme ceci :



Si elles étaient moins intimement unies, on les écrirait à une petite distance,



et celle-ci augmenterait proportionnellement avec la mesure de leur séparation d'après le sens de la mélodie.

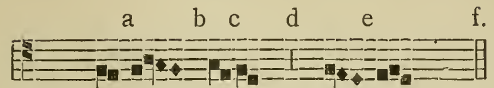
Quand plusieurs syllabes musicales déjà différemment unies entr'elles forment une importante partie de cantilène, alors on les sépare, non plus seulement par une simple distance dans l'écriture, mais par la petite barre.

ccc) Enfin, quand on est arrivé à la fin de la *distinction* on l'indique par la grande barre.

La double barre qu'on rencontre parfois, signifie qu'on est arrivé à la fin de tout le morceau ; ou bien aussi, que ce qui suit doit être chantée par un autre chanteur que celui qui a fait entendre les notes précédentes. Dans ce dernier cas, la double barre peut-être placée à des endroits où il ne faudrait régulièrement qu'une petite barre ou même qu'une grande distance.

Voici un exemple donné par Dom Pothier dans la préface de

son Graduel pour faire comprendre quelles sont ces diverses distances :



La grande barre f marque ce qu'indique le point dans le discours, c'est-à-dire : un retard important sur la dernière ou les dernières notes, une pause complète, un silence et une reprise d'haleine. — La petite barre d marque ce que signifierait dans le discours le point et virgule ou le double point, lorsqu'ils se trouvent après une partie de phrase un peu longue : soit une demi-pause avec retard de la durée de deux à trois notes sur la finale et reprise hâtive d'haleine. — La distance b marque un retard *un peu* moins long sur la dernière note et sans reprise d'haleine. C'est le point et virgule après un court membre de phrase. — Les distances a et e marquent la séparation indiquée dans le discours par la virgule. Donc léger retard sur la note finale. — Enfin la distance c est une distance presque nulle, c'est celle qui dans le discours existe entre un mot et celui qui le suit : donc dans le chant, simple division pour l'émission distincte des deux groupes. —

Cette division dans les groupes étant basée sur l'essence même des traits mélodiques, les anciens auteurs insistent énergiquement pour que, ni dans l'exécution, ni dans la transcription des mélodies, on ne s'écarte aucunément de la manière dont les notes se trouvent groupées.

Les *Instituta Patrum* qui remontent au temps des Carolingiens nous disent : « Evitons de séparer par trop de lenteur des » neumes qui doivent rester unis, ou d'unir par une précipitation » exagérée ceux qui doivent être séparés. Chantons la jubilation » avec une modulation suave en distinguant les neumes avec » soin. » (1)

---

(1) Caveamus ne neumas conjunctas nimia morositate disjungamus vel disjunctas nimia velocitate conjungamus. — Jubilus vero dulci modulamine *bene discretis neumis* deponatur.

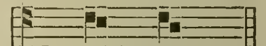
S[t] Odon écrit de même : « Une fausse séparation des neumes » change tellement le chant, qu'on croirait en entendre un tout » autre; elle le rend en outre difficile et moins agréable. En » gardant la juste proportion des syllabes, des parties, des distinc- » tions ou des phrases, on verra disparaître la difficulté du chant » et en croître le charme. » (1)

S[t] Bernard dans la préface du Graduel et dans celle de l'Antiphonaire prémunit les copistes et leur enjoint de ne pas séparer les groupes unis, et de ne pas joindre les groupes qui sont séparés, parce que le moindre de ces changements peut faire naître une grande différence dans la mélodie. (2)

II. — De quelques formules en particulier.

Comme règle générale nous avons déjà dit que chaque petite formule ou petit groupe doit être considéré comme un mot. Il en suit qu'il faut donner une force d'impulsion sur la première note du groupe, une force d'accent sur la ou les notes accentuées, une prolongation expirante de la voix sur la dernière; et qu'il faut unir étroitement toutes les notes d'une même formule sans les disjoindre aucunément, ni par une pause, ni par une prolongation de l'une des notes, ni même par une reprise du mouvement d'impulsion donné à la note initiale.

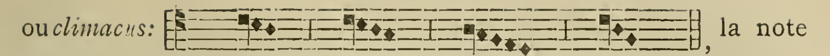
L'observation de cette règle peut donner lieu à certaines difficultés pour l'une ou l'autre des formules.

1°. Dans les formules *descendantes* : *clivis* : 

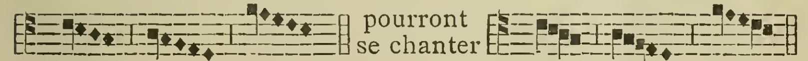
(2) Tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest ut eumdem cantum pene alium reddere videatur, et difficilis fit cantus et minus delectabilis. Si ejus syllabas et partes et distinctiones similes feceris, ejus difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis.

(1) Præmunitos autem esse volumus eos maxime qui libros notaturi sunt ne notulas vel conjunctas disjungant vel conjungant disjunctas; quia per hujusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo. (*De ratione cantandi Antiphonarium*).

Sicut notatores Antiphonariorum præmunivimus, ita et eos qui Gradalia notaturi sunt præmunimus, et hos et illos obsecramus et obtestamur, ne notulas conjunctas disjungant vel conjungant disjunctas; ut sicut in cantu ita in modo proferendi, quantum ad pausationes pertinet et distinctiones, servetur identitas. (*De ratione cantandi Gradale*).

ou *climacus:*  , la note initiale porte la force d'impulsion et la force d'accent principal. De plus à cause de son élévation elle est déjà plus éclatante que les autres. La voix en descendant s'affaiblit insensiblement, et l'oreille sent que de la note initiale ont découlé toutes les autres. A cause de cela, on sera tenté de donner plus de durée à cette première note, et de précipiter trop le mouvement des suivantes. On ne peut pas le faire. On doit, il est vrai, les chanter, les couler légèrement, mais sans précipitation et en évitant les saccades.

Quand le groupe descendant comprend quatre ou cinq notes, on peut donner un léger accent à la troisième (1). Dans les groupes de cinq, on pourra donner cet accent à la quatrième, au cas où cette note serait un *ut* ou un *fa*. Ainsi les formules :



pourront se chanter

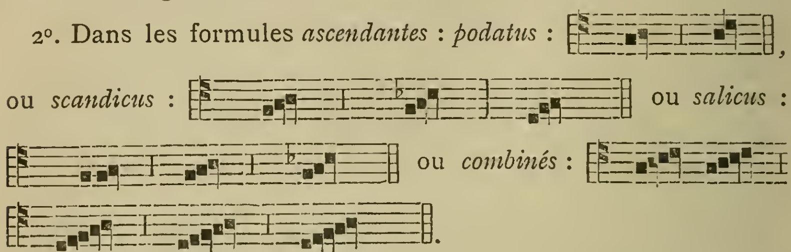
Mais qu'on le remarque bien, cette force d'accent secondaire que l'on donne à une note du milieu de la formule, ne constitue pas une vraie reprise de l'impulsion donnée à la première note du groupe. Aussi cet accent secondaire ne peut-il pas être précédé d'un retard de la voix sur la note précédente. Donner une nouvelle impulsion de la voix sur la troisième note d'un groupe de quatre ou de cinq notes, ou bien aussi faire un retard de la voix sur la note précédente, ce serait couper la formule en deux. Entre la formule : et les groupes : il y a la même différence qu'entre les mots *bénedícere* et *béne dícere.*

De même donc que dans le mot *bénedícere* on doit donner un accent aux syllabes *be* et *di,* mais sans aucunément reprendre le mouvement d'impulsion, sous peine de couper le mot en deux, et de changer sa signification; ainsi aussi dans le groupe :

(1) C'est l'application de la règle qu'il ne peut y avoir plus de deux notes sans accent.

doit on donner un accent à la première et à la troisième note, mais sans reprise du mouvement et sans retard de la voix, sous peine de diviser la formule, et de changer sa signification dans le sens général de la phrase mélodique.

2°. Dans les formules *ascendantes* : *podatus* : , ou *scandicus* : ou *salicus* : ou *combinés* : .



Les auteurs ne sont pas d'accord quant à la question de savoir quelle est la note qui doit porter l'effort de la voix. Les uns disent que la première est la plus forte et que les suivantes ne sont qu'une continuation, une effusion de sa force. Les autres disent au contraire que la note la plus élevée devient la prédominante qui absorbe le flot dominant des autres notes. La voix, disent-ils, se fortifie et se développe jusqu'à ce qu'elle ait atteint l'accent de la note supérieure.

Dom Kienle remarque que la première opinion est plus conforme à la tradition historique et à l'esprit de la mélodie grégorienne; mais que la seconde semble plus accommodée au goût moderne; et il ajoute qu'elle n'est pas à rejeter, mais à employer et à interpréter avec discrétion.

Nous croyons qu'en pratique on ne peut suivre *exclusivement* ni la première ni la seconde opinion.

Pour nous la première note est certainement la note qui porte l'impulsion de la voix, impulsion dont doivent suivre toutes les autres. Comme nous l'avons établi en effet, un groupe de notes dans la mélodie est comme un mot dans le discours. Or nous avons vu que dans tout mot la syllabe initiale porte une force d'impulsion de la voix.

De plus nous avons, d'après la doctrine du chanoine Van

Damme, dit plus haut (p. 272 et 273) que dans les groupes simplement ascendants ou simplement descendants, la première note est accentuée.

Mais, les règles que nous donnons maintenant, sont elles-mêmes soumises à la règle suprême de tout rhythme, et à cause de cela, la note la plus élevée d'un groupe *peut* devoir être accentuée et devenir plus ou moins éclatante. La loi suprême du rhythme ne veut pas plus de deux syllabes sans accent. D'après cela, la note la plus élevée devra quelquefois être accentuée, et comme elle est aiguë, posséder en même temps un certain éclat; et cela pourra arriver même quand elle est note de transition d'une syllabe à une autre dans un même mot. (Voir plus haut, p. 275).

Ainsi quand les groupes ascendants sont de trois, quatre ou cinq notes, le rhythme exige la subdivision en ce sens qu'on devra donner un léger accent à la première note de chaque subdivision. Or la première de chaque subdivision peut être la plus élevée.

Il faut remarquer ici aussi que cette force d'accent ne peut pas constituer une reprise de mouvement. (Voir plus haut, p. 291).

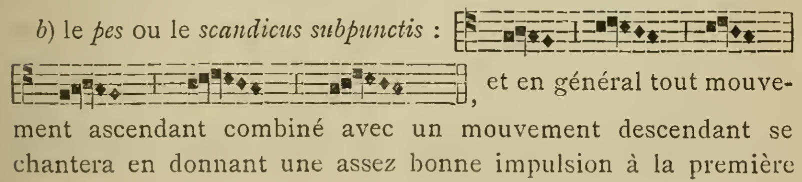
3°. Dans les formules qui sont *à la fois ascendantes et descendantes:*

a) le *torculus* : portera un accent sur la première note. Il faut bien unir les trois notes, mais cependant leur donner le plus possible une valeur égale. Evitez surtout d'écourter la note du milieu.

Cette figure est surtout employée à la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, et elle les finit d'une manière suave et très-gracieuse.

L'exécution du *torculus* est plus difficile quand il y a un grand intervalle entre chacune de ses parties.

b) le *pes* ou le *scandicus subpunctis* :



, et en général tout mouvement ascendant combiné avec un mouvement descendant se chantera en donnant une assez bonne impulsion à la première

note afin de préparer tout le mouvement. On pourra aussi considérer ce groupe comme formé de deux formules jointes intimement, et dans ce cas considérer la note culminante comme le point de jonction. Alors on renforcera un peu la note la plus élevée. On doit cependant éviter de briser l'unité du groupe, et pour cela il sera peut-être bon de mettre l'*accent principal* (1) du groupe non pas sur la première note, mais dans le *pes subpunctis* sur la seconde, et dans le *scandicus subpunctis* sur la troisième. Dans ce cas la note initiale du *podatus subpunctis* ne portera pas d'accent et celle du *scandicus subpunctis* n'aura que l'accent secondaire.

c) Le *porrectus* : porte l'accent sur la première note. La deuxième sera généralement très-légère.

d) Le *porrectus subpunctis* : portera un accent sur la première et la troisième note. Il sera considéré à peu près comme deux groupes intimement unis.

e) Enfin le *climacus resupinus* : portera un accent sur la première note et un sur la troisième.

REMARQUE. Dans tout ce que nous venons de dire des formules, nous avons parlé, non pas de la *durée* relative de chaque note, mais de leur *force* ou *accentuation*.

La durée de chaque note est déterminée dans les groupes, comme dans les mots, par la *règle de position*.

Ainsi dans une formule, quelle qu'en soit la figure, le dernier son est tantôt long, tantôt bref : il est long à la fin d'une *syllabe musicale*, plus long après un *neume*, très-long lorsqu'il termine la *distinction*; il est bref au contraire quand la formule suivante lui

(1) Ce qui ne veut pas dire un prolongement. Il en serait autrement si la note culminante était doublée, comme par exemple : Dans ce cas la note supérieure a le double de la durée. La première note culminante n'a pas l'accent; mais la seconde le porte. (Voir plus bas la *syncope*).

est intimement unie, ou encore plus quand il précède immédiatement une syllabe dans un mot déjà commencé.

De plus avant les pauses, une formule composée de deux sons s'allonge tout entière.

Une formule de trois sons se prolonge tout entière avant un repos final; mais à la fin d'un membre de phrase ou a fortiori d'une syllabe musicale, le dernier son s'allonge seul. Notons ici que dans une formule de trois sons, le premier et le dernier son ne peuvent jamais *à la fois* être plus prolongés que le second.

Une formule de quatre notes se prolonge tout entière avant un repos final. Quand la formule finale est composée de quatre notes descendantes, la première sera un peu allongée, la deuxième sera appuyée mais sans prolongement, la troisième sera simplement brève, et la finale sera longue.

Enfin une formule de cinq notes, lorsqu'elle se trouve devant un repos final, se prolongera depuis la note qui porte le deuxième accent, c'est-à-dire généralement depuis la troisième note.

III. — Des ornements dans le chant neumatique.

Le chant neumatique grégorien nous offre aussi plusieurs formes d'ornement, généralement supprimées dans les éditions actuelles; mais qui donnaient au chant une grande beauté.

Ce sont : la *syncope*, le *pressus*, le *strophicus* et *oriscus*, le *quilisma* et la *semi-vocalis*. (Voir plus haut, p. 155 à 158).

1°. La *syncope* a lieu quand de deux groupes qui se suivent *immédiatement*, et qui sont unis par le sens de la mélodie, le premier finit sur la même note sur laquelle commence le second, comme dans l'exemple suivant : .

Dans ce cas le *la* forme syncope, il appartient à la première formule et aussi à la seconde. Dans la première formule il n'est pas *accentué*; mais il porte l'accent dans la seconde. D'autre part les deux formules sont tellement unies qu'on ne peut pas mettre de séparation entr'elles. Le *la* ne sera donc chanté qu'une fois; mais on lui donnera une durée de deux notes; et, ce qui plus est, dans

la première partie de sa durée, on le chantera comme note non-accentuée, dans la deuxième partie au contraire on lui donnera le brillant, la force de l'accent.

Le *la* changera de force, acquerra une force plus grande et différente, juste au milieu de son émission. Mais le chanter ainsi c'est produire un effet analogue à celui qui est produit en musique par la *syncope*. Une note syncopée en musique est en effet une note qui, dans la première partie de sa durée, se chante sur le temps faible de la mesure, et dans la deuxième partie sur le temps fort.

Dans nos éditions la note syncopée a disparu; et quand on la retrouve, on la chante par une prolongation toute simple et unie du son; mais puisque la syncope est toujours d'usage journalier en musique, même dans la musique la plus religieuse, et puisque les anciens auteurs de plain-chant, fort sévères sur la tonalité et le rhythme, ont cru pouvoir exécuter cet ornement dans les églises, pourquoi ne pourrait-on plus chanter la syncope aujourd'hui? Nous ne posons la question que pour le cas où le chanteur l'exécutera bien. S'il ne sait pas bien rendre cet ornement, qu'il l'omette dans le chant liturgique, comme on permet d'ailleurs d'omettre les notes d'agrément ou d'ornement dans la musique moderne.

2°. Le *pressus*. (Voir plus haut, p. 155). Il y a cette différence entre le *pressus* et la *syncope* que la note qui en est affectée doit il est vrai durer plus longtemps; mais être appuyée doucement, et de telle manière que la valeur qu'on donne à cette note *ne change pas pendant sa durée*. Le *pressus* s'emploie presque toujours à la fin d'une mélodie. Le mouvement s'arrête sur la note qui en est affectée, et expire doucement en descendant vers la finale.

3°. Le *strophicus*, et l'*oriscus* qui n'est qu'une espèce de strophicus, (Voir plus haut, p. 156) indique que la note devrait être comme *répétée* et *répercutée* autant de fois qu'il y a de notes exprimées.

En pratique actuellement on chante la note en la prolongeant,

et en lui donnant une durée proportionnelle au nombre des notes à exprimer.

Pour éviter la raideur dans l'exécution de cet ornement, sans recourir à un artifice compliqué, on peut attaquer plus doucement le son, le renforcer en suite, puis le diminuer, afin de passer plus doucement aux notes suivantes. (Voir plus haut, p. 210).

Il arrive de rencontrer non seulement un seul strophicus mais quelquefois deux ou trois groupes de strophicus l'un à la suite de l'autre. Ainsi dans l'*offertoire* de la messe votive *de Beata*, sur le mot *Maria* [notation] nous trouvons

Ma-rí - a,

deux *strophicus* qui se suivent. Dans ces cas une légère reprise d'impulsion peut agréablement signaler à l'oreille la distinction entre les groupes de strophicus qu'on a à chanter.

4°. Le *quilisma*. Nous avons, à la page 156 et 157, suffisamment indiqué en quoi consiste cet ornement, et quelle est la manière de l'exécuter.

Pratiquement on peut se contenter d'appuyer plus fortement ou d'émettre avec un certain mordant la note qui précède le *quilisma*; on peut en même temps augmenter un peu sa durée.

Ainsi dans le *Sursum corda* ([1]) [notation] la voix appuie for-

Sur-sum,

tement sur le *la*, et puis passe aussi légèrement que possible, mais sans secousse, sur la note *si*, pour arriver à l'*ut* qui a sa valeur ordinaire.

5°. La *semivocalis*. Nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit plus haut de la note *liquescente*, notamment p. 157 et 158, et p. 274 à 278. Elle s'exécute en lui faisant perdre à peu près la moitié, non de sa durée, mais de sa puissance. Elle se dégage d'ailleurs si nettement de la mélodie, qu'on la chante naturellement comme une note faible.

---

(1) Le *si* est un *quilisma*.

IV. — Nous finissons tout ceci par cet extrait des mélodies grégoriennes de Dom Pothier :

« Nous allons, dans un exemple, résumer tout ce que nous » avons dit de la valeur des notes dans le chant grégorien. Pour » plus de clarté, lorsqu'il y a reprise du mouvement d'impulsion » sur la même voyelle, nous la répétons ; en cela nous imitons » les Grecs dans leurs livres de chant, où allant plus loin encore » ils écrivent la voyelle, non-seulement autant de fois qu'il y a » d'impulsions, mais autant de fois qu'il y a de notes :



» * Demi-pause avec ou sans respiration.
» ** Pause complète avec respiration.
» *** Repos final.
» 1. Syllabe accentuée.
» 2. Syllabe faible avec temps vide ou retard : *mora ultimæ vocis.*
» 3. Syllabe commune, n'ayant de valeur que ce qu'il lui en faut
» pour être nettement articulée.
» 4. Groupe proféré d'une seule impulsion de voix avec pause
» finale en manière de point d'orgue.
» 5. Groupe de sons liés, sans arrêt ni au milieu ni à la fin du
» groupe.

---

(1) Le premier *si* de ce groupe est un *quilisma* exprimé dans Dom Pothier par la note *barbue.*

(2) Le *la* qui précède le *si* b est un *quilisma.*

» 6. Groupe de sons liés avec temps vide ou retard de la voix
» sans silence.
» 7. Deux groupes de sons liés avec *pressus* à la jonction des
» groupes.
» 8. Groupe commençant par deux sons unis à la manière
» des syncopes, finissant par un retard de la voix très-peu
» sensible.
» 9. Groupe s'unissant au précédent et se proférant pour cela en
» manière de *torculus*, c'est-à-dire légèrement.
» 10. Groupe de sons liés et prolongés à cause du repos.
» 11. Groupe de sons liés avec un léger accent sur la note
» culminante.
» 12. Son appuyé pour préparer le *quilisma*.
» 13. Groupe de trois sons dont le premier est un trille, et si on le
» simplifie, il faut qu'il soit coulé très légèrement sans
» secousse; le dernier reçoit du mordant pour préparer le
» second *quilisma*.
» 14. Groupe commençant par un trille et finissant par un léger
» retard de voix. »

CHAPITRE IV.

DE L'EXPRESSION A DONNER
AU
CHANT LITURGIQUE.

Nous divisons ce chapitre en deux articles traitant : le premier, de l'expression en genéral ; le second du rhythme.

ARTICLE I.

DE L'EXPRESSION EN GÉNÉRAL.

Souvent le plain-chant est jugé avec beaucoup de sévérité. On ne lui trouve ni vie ni couleur. On prétend qu'il glace le cœur et qu'il n'est propre qu'à chasser les gens de l'église.

Et, nous devons l'avouer, le plain-chant tel qu'on le chante dans la plupart de nos temples mérite ces reproches. Mais on ne peut les lui faire, que parce qu'on l'exécute mal, et qu'on ne lui donne pas l'expression qu'il doit avoir.

« L'exécution mélodique du chant grégorien lui est tellement » nécessaire, écrit le savant abbé de Solesmes, Dom Guéranger, » que, fussions-nous en possession du propre antiphonaire qui » servait à St Grégoire, un tel avantage serait rendu nul, si l'on » devait entendre les admirables morceaux dont il se compose, » chantés sans égard au rhythme et à l'expression : mieux » vaudrait cent fois la plus fautive et la plus incorrecte de nos

» éditions, exécutée d'après les règles que l'antiquité connaissait » et pratiquait [1]. »

La cantilène en elle-même n'est que le corps, c'est l'expression qui lui donne âme et vie.

L'expression est donc de toute première nécessité au plain-chant.

Mais quelle est l'expression qui lui convient?

C'est avant tout ce que Dom Pothier appelle l'expression *logique* et *grammaticale*; qui consiste dans la *déclamation expressive* mais *naturelle* du texte.

« Le chant grégorien est un chant éminemment riche, mais » aussi éminemment simple et naturel; l'expression passionnée » ne lui convient aucunément, l'expression recherchée est » également opposée à son caractère de spontanéité, qui le rend » étranger à la préoccupation d'un effet quelconque à produire. » C'est une musique capable de produire les effets les plus variés, » mais qui doit puiser en elle-même ses ressources, nullement » dans l'effort ou dans l'art de celui qui chante. » [2]

Il faut donc avant tout *demeurer dans le naturel*, et écarter impitoyablement tout ce qui sentirait la recherche ou l'affectation.

Mais tout en restant naturel, il faut cependant exprimer les diverses impressions de l'âme humaine, comme la joie, la tristesse, la tendresse, l'enthousiasme. Il faut, comme le dit Benoit XIV, que le chant sacré porte le cœur des fidèles à la dévotion et à la piété. [3]

Le chanteur produira naturellement ces effets, si non seulement il donne à son chant le rhythme requis, (ce dont nous parlerons à l'article suivant), mais si de plus il chante sur un *ton de voix convenable*, avec une *force convenable*, d'une *vitesse convenable*, tout en modifiant avec *intelligence*, avec *cœur* et avec *goût*, le ton, la force et la vitesse de son chant, d'après que les paroles du texte, ou une autre circonstance pourraient l'exiger.

---

(1) *Gontier*, Le plain-chant, Le Mans, 1860, préface.
(2) *Dom Pothier*, Mél. Grég., chap. II.
(3) Bulle *Annus qui*.

1°. *Il faut chanter sur un ton de voix convenable*, c'est-à-dire ni trop haut ni trop bas. Il faut chanter de manière à pouvoir arriver sans effort, et d'un beau timbre de voix, jusqu'aux notes les plus élevées, comme aussi jusqu'aux notes les plus basses des morceaux que l'on chante.

Agir autrement c'est produire un effet désagréable en même temps que nuire à sa voix. (Voir plus haut, p. 182 et 183).

« Qu'on ne commence jamais trop bas pour ne point hurler,
» ni trop haut de peur de crier, mais sur un ton moyen afin de
» chanter. » (1)

Chacun doit connaître le diapason de sa voix, et prendre dans le chant telle dominante qui lui convient. Il est désirable que tous les chants du même office : ceux du prêtre, du diacre et du sous-diacre, comme aussi des lecteurs et des chantres, s'exécutent sur la même dominante, afin qu'il y ait uniformité parfaite. Quelquefois pour les chants du chœur ou du jubé, lorsqu'on possède différentes espèces de voix, on pourra les partager par groupes : les basses, les ténors, les enfants ; et les faire tantôt alterner, tantôt chanter ensemble. Ceci pourra se faire parfois dans le même morceau.

2°. *Il faut chanter avec une force ordinaire.*

Cette règle n'est presque nulle part observée. Dès qu'il s'agit de plain-chant, on s'imagine devoir donner toute la force de sa voix.

L'organiste est bien souvent cause de cette faute déplorable. L'organiste est le guide du chantre, en ce sens qu'il aide et soutient l'oreille de celui-ci ; mais l'orgue doit cependant toujours se tenir au second plan. Or bien souvent les orgues, jouant d'un jeu trop fort, forcent le chantre à donner toute sa voix, sous peine de ne pas être entendu.

Cette manière de chanter est fautive.

D'abord elle est contraire au style des mélodies grégoriennes

---

(1) *Jérome de Moravie* : Nunquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare ; nec nimis alte, quod est clamare ; sed mediate, quod est cantare.

et au caractère général de la prière publique. Ceux-ci exigent qu'on chante d'ordinaire à voix modérée. Il faut prier et non pas crier le plain-chant.

Ensuite c'est dans les demi-teintes que la voix humaine a le plus de charmes et qu'elle revêt naturellement le cachet de la pieuse onction qui convient ici.

En troisième lieu, donner toute la force de sa voix, c'est se mettre dans l'impossibilité d'augmenter ou de diminuer l'intensité du son, selon que l'exigera la nature de la mélodie; c'est rendre d'une grande difficulté la direction de la voix; c'est s'exposer à la briser, à chanter rarement juste, à donner au chant de la raideur et une expression rebutante, et à pousser des cris incompatibles avec le respect dû au Dieu Saint, et à la délicatesse des cantilènes sacrées.

Enfin forcer sa voix, c'est s'empêcher soi-même d'entendre les autres. Or il est nécessaire que tous ceux qui chantent dans le même chœur s'entendent chanter. Autrement la confusion se met dans le chant; quelques voix seulement dominent, et ce sont toujours les plus fortes et les plus désagréables. Ajoutons qu'il devient de toute impossibilité d'arriver à cette fusion parfaite de toutes les voix en une seule, fusion sans laquelle il n'y a pas de chœur possible et surtout pas de véritable unisson.

3°. *Il faut chanter avec une vitesse ordinaire*, c'est-à-dire qu'il faut éviter une lenteur excessive, comme aussi une trop grande précipitation. La trop grande lenteur fait disparaître tout rhythme, toute libre allure dans la mélodie, elle engourdit le sentiment, elle rend le chant lourd et traînant, et elle fait croire qu'on cherche la note. La précipitation de son côté détruit les distinctions dans le chant, elle étouffe le sentiment, elle empêche la prononciation nette des syllabes, elle rend les mots incompréhensibles et fait ressembler le chant à des cris inarticulés.

4°. Enfin, et c'est ceci qui sert à donner au chant de l'expression, il faut savoir, d'après les cas, *varier le ton*, *la force et la vitesse du chant*.

La qualité des voix, le nombre des chanteurs, la grandeur du vaisseau de l'église devront déjà avoir pour effet de modifier le ton, la force et la vitesse de la prononciation (1); mais ce qui devra avoir une beaucoup plus grande influence, c'est le caractère du morceau, le sentiment qui y domine, la place qu'il occupe dans l'office liturgique, et la solennité de la fête du jour.

Le chanteur doit faire comprendre et sentir par les auditeurs quels sont les idées, les sentiments exprimés par les paroles qu'il chante, quel est le degré de vivacité de ces sentiments, et comment ils cadrent avec la fête que l'on célèbre.

La cantilène, que l'on a à chanter, n'est qu'un corps. C'est à l'exécutant à lui donner une âme. Un chant exécuté avec pureté et justesse, mais sans expression, ne peut ni avoir du charme, ni émouvoir. Un orateur froid, monotone, sans débit, ne produira jamais des émotions dans l'âme de ceux qui l'écoutent.

Or c'est par les modifications de ton, de force et de vitesse, que le chanteur arrivera à donner cette expression et cette vie à son chant (2).

Mais qu'on le note bien, dans le plain-chant toutes les nuances d'expression doivent être rendues avec *modération*, *délicatesse* et *naturel*, sous peine de tomber dans l'afféterie et d'apporter dans l'expression du plain-chant le genre passionné et maniéré de la musique profane, genre qui ne convient nullement avec la gravité de nos chants sacrés.

---

(1) Ainsi un chœur d'hommes fortement constitué et disposant de voix puissantes procèdera avec plus de majesté et de lenteur, qu'un chœur faible n'ayant que des voix de baryton et de ténor, et chez qui partant le mouvement sera plus rapide. De même chantera-t-on plus lentement quand le chœur est plus nombreux afin de garder l'ensemble. Et enfin le chant sera plus lent, plus fort ou plutôt plus accentué, et peut-être même plus haut, quand on chante en plein air ou dans une église très-vaste.

(2) Autres en effet seront le ton, la force et la vitesse dans les chants joyeux que dans les chants tristes, dans les chants plus passionnés que dans les supplications de la prière. « Conformément aux saints canons, on chante plus gravement dans les solennités que dans les offices communs. » (*Poisson*, traité théor. et prat. de plain-chant, IIe part., chap. VII, p. 400). Tout le mouvement du chant d'une messe de *Requiem* diffèrera essentiellement de celui d'une messe de fête. Il sera différent dans le *Kyrie*, différent dans le *Gloria*, autre en *Avent* et en *Carême* qu'à *Pâques* et à la *Pentecôte*.

C'est pourquoi les variations de ton, de force et de vitesse doivent être faites avec *intelligence*, avec *cœur* et avec *goût*.

a) *Avec intelligence*, c'est-à-dire qu'il faut *comprendre* ce que l'on chante. Il faut se faire une idée exacte du sens des paroles à chanter; il faut connaître le caractère que revêt le chant, ainsi que la signification du mode dans lequel la mélodie est composée; il faut distinguer le genre de sentiment qu'il exprime; et enfin il faut chanter de façon à communiquer ces mêmes idées à ceux qui entendent chanter. « Commençons d'abord, dit un auteur, par » bien connaître le caractère du chant que l'on a à rendre, son » rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, » l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix » de l'exécutant. » (1)

b) *Avec cœur*, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas de *comprendre* le caractère du chant, il faut en outre *sentir* et *éprouver* ce que l'on chante, en être pénétré, impressionné, comme si on était à la fois le compositeur et le chanteur. Celui-là seul qui *sent* peut mettre de la chaleur dans son exécution et faire passer dans l'âme de ses auditeurs les sentiments qui l'animent. Celui qui ne *sent* pas ne peut que jouer le rôle stérile d'une mécanique sonore. Le sentiment exprimé dans le chant sera rendu avec plus ou moins

(1) « Il est peu de dimanches dans l'année, disait un écrivain dont les croyances sont » loin d'être conformes aux nôtres (1), où nos églises ne retentissent de chants qui, sous » plusieurs rapports, peuvent soutenir la comparaison avec les morceaux du style le plus » élevé que le Conservatoire ou l'Opéra nous aient fait entendre. »

Oui, nous possédons à nos lutrins des livres pleins de beautés mélodiques de premier ordre. Si elles ne frappent pas, si elles sont méconnues, c'est qu'on ne les comprend pas, et que jamais on n'a essayé de les découvrir, et encore moins de les faire ressortir par une exécution qui leur convienne. Que deviennent ces chants, œuvres de tant de Saints, dans des bouches inhabiles? Quels caractères peuvent-ils offrir quand ils sont exécutés sans intelligence, sans attention, sans foi, sans piété?

Pénétrons-nous donc de ces beaux chants en les méditant, en les redisant avec une religieuse attention; ce n'est qu'à la longue que leur beauté nous apparaîtra. Une pratique assidue et attentive, en nous formant le goût, ouvrira notre esprit à l'intelligence des saintes mélodies, et nous rendra de plus en plus sensibles aux sentiments que nous y découvrirons. Alors des beautés ignorées brilleront à nos yeux, échaufferont notre cœur, et nous serons comme entrainés naturellement à donner au plain-chant l'expression qu'il comporte.

(1) Ad. Guéroult, Revue encyclopédique, Juillet 1832.

de vérité et d'énergie, selon le degré de vérité et d'énergie des impressions intérieures du chanteur.

c) *Avec goût*, c'est-à-dire avec un certain *tact* qui fera en sorte que le chantre donnera à sa voix un accent parfaitement en harmonie avec le caractère du morceau qu'il exécute, et avec toutes les nuances de sentiments que comportent la cantilène elle-même et la fête pour laquelle elle se chante.

Les dispositions du cœur exercent une grande influence sur le goût. Notre penchant, notre humeur, en un mot la situation spéciale dans laquelle notre cœur se trouve altère profondément notre goût, et en particulier change presqu'entièrement notre manière de parler et de chanter; la bouche en effet parle de l'abondance du cœur.

Que suit-il de là, si ce n'est qu'il est nécessaire, pour chanter avec ce goût religieux requis pour nos cantilènes liturgiques, que le cœur du chanteur soit lui-même pénétré de *foi* et de *piété ?*

Par cet esprit de foi et de piété, le chantre comprendra non seulement ce qu'il chante, mais il *aimera* à chanter les louanges de Dieu. Il louera Dieu avec zèle et onction. Il chantera avec une voix pleine d'âme et de vie, au lieu que sans foi et dévotion il le ferait avec froideur et indifférence. Il rendra toutes les nuances d'expression avec modération et délicatesse, parce qu'il comprendra et sentira vivement le caractère général de gravité, de mélancolie, de douce tristesse qui règne dans le chant ecclésiastique. (1)

---

(1) « Le christianisme est sérieux comme l'homme, et son sourire même est grave. » a dit Chateaubriand. Ici bas l'Église ne peut faire entendre que des chants d'exil; éloignée de la patrie, elle ne peut éprouver une joie complète. La joie, pour elle, n'est qu'en espérance; elle ne la goûtera pleinement qu'au ciel. « L'espérance est la joie de ceux qui voyagent, » dit aussi Bossuet. Puis nous sommes plus ou moins coupables, nous avons tous besoin plus ou moins d'expiations; nous sommes faibles, remplis de misères sur une terre étrangère. Comment nos chants sacrés pourraient-ils ne pas exhaler ce parfum de pénitence, de mélancolie, qui sied si bien à un tel état? Soyons animés de cet esprit de foi, et nous saurons donner au chant un accent vraiment chrétien, digne de Dieu et de l'Église, et capable d'édifier les fidèles; nous saurons tempérer l'expression de la joie ou de la tristesse par cette gravité, cette retenue, cette douceur dont la religion pénètre ceux qui abandonnent leur cœur à ses saintes inspirations. (*Delatour*, Exercices sur les formules du chant grégorien, Paris, 1881, p. 42).

Par cet esprit de foi et de piété, le chantre prendra intimement part au saint sacrifice, ou à tout autre service divin ou solennité; et puisque la musique sacrée n'est réellement puissante et efficace que dans sa *vivante* union avec l'exercice même du culte, le chantre éprouvera alors dans son cœur les mystiques sentiments du chant liturgique, et par là même aussi il s'acquittera de sa tâche infiniment mieux que le plus habile artiste de salon. ([1])

REMARQUES. —

Première remarque : Hâtons nous de remarquer ici avec Dom Pothier, que l'on ne peut point sous prétexte de gravité, bannir tout ornement du plain-chant. St Bernard veut de la gravité dans le chant; mais il veut aussi que le chant soit *suave*, et qu'il flatte les oreilles, *mulceat aures*. — Il est des auteurs qui arrivent « à une exécution lourde et monotone, qui enlèvent au » plain-chant tout rhythme, toute couleur, qui anéantissent le » charme, que dis-je l'essence même de la mélodie,... et ce qui » est plus surprenant c'est que cette manière.... est prônée » comme la vraie forme du plain-chant; et cela sous prétexte de » gravité, de dignité, de respect religieux; quand encore ce n'est » pas en vertu de je ne sais quel principe de spiritualité, assez » peu orthodoxe, en vertu duquel pour ne pas flatter la nature, il » faut tout lui enlever, même ce sur quoi elle a les droits les plus » incontestables.... Et ne voyons nous pas en effet certaines » gens, dans la crainte de donner prise à la sensualité, exiger que » le plain-chant soit dépourvu de tout agrément, qu'il ne soit pas » comme ils disent « de la musique. » ([2])

---

(1) Les règles que nous venons de donner ici, cadrent entièrement avec la prescription du 5e Concile de Milan, célébré par St Charles Borromée, en 1579 :

Cum psallendum sit, dit le Concile, cantor attendat ad quem præcipue affectum psalmus referatur. Cum ita se religiose pararit, magna animi attentione se ad verba, sententiasque psalmi accommodet, ita ut laudet, gemat, extimescat sicut psalmorum voces indicant, et quod denique ore profert animo primum concipiat. »

C'est aussi ce qu'écrit St Bernard à l'abbé Guy : « Cantus ipse..... plenus sit *gravitate*, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis sit ut non sit levis; sic mulceat aures ut *moveat corda;*... sensum litteræ non evacuet sed fœcundet. »

(2) Dom Pothier, op. cit., Ch. I.

Seconde remarque : Les règles données ici doivent être observées dans les chants d'ensemble comme dans les chants à une voix.

Il faut cependant remarquer qu'ici l'ensemble est de toute première nécessité. L'unité est requise absolument. Partant il vaut mieux tolérer quelques imperfections plutôt que de briser cette harmonie nécessaire qui fond toutes les voix en une seule.

Pour obtenir cet ensemble parfait, il faut tout d'abord que les chantres *s'écoutent attentivement* l'un l'autre, pour qu'ils prennent tous même ton, même mouvement, même rhythme; il faut en second lieu de la part de tous les chantres une certaine abnégation de la volonté propre et une entière obéissance à celui qui dirige le chœur; cette abnégation doit aller de la part de ceux qui sont plus instruits jusqu'à tolérer quelques fautes, et jusqu'à se tromper avec ceux qui se trompent (1); il faut aussi la direction d'un chef qui ait nettement désigné à l'avance le ton et le mouvement; il faut encore que les divisions, où l'on placera les diverses pauses, aient été bien exactement indiquées d'avance sur les livres; il faut enfin pour les morceaux plus difficiles avoir eu une bonne préparation spéciale.

Troisième remarque. Pour chanter avec intelligence, avec cœur et avec goût, il est avant tout nécessaire de bien comprendre la cantilène, et de saisir quel est le sentiment exprimé et à communiquer. Nous avons déjà dit plus haut la signification de chaque mode du plain-chant. Nous ajoutons ici d'après Monsieur le Vicaire-Général Delatour, le sens des différentes pièces de notre chant liturgique.

---

(1) C'est à ce propos que les *Instituta Patrum* écrivent : « Rien n'est plus funeste que » ce qui arrive parfois dans les chœurs où plusieurs s'érigent en maîtres, les uns peut-être » par piété, d'autres parce qu'ils ont l'autorité, ceux-ci parce qu'ils ont une voix plus » sonore, ceux-là parce qu'ils se croient quelque chose et veulent se faire remarquer. » Chez les uns comme chez les autres, il y a défaut de discrétion et de modestie et » souvent aussi de science. De là naissent inévitablement des erreurs; par là se trouve » fomentée la discorde des esprits, aussi bien que celle des voix; le trouble du dedans » amène au dehors le scandale, quand on voit ceux qui ont mission de louer le » Seigneur s'entredéchirer de la sorte. Celui qui cause ou nourrit la discorde dans un » chœur, qu'il soit supérieur ou sujet, que ce soit pour bien ou pour mal chanter, peu » importe, celui-là se rend gravement coupable devant Dieu, les anges et les hommes.» (*Gerbert*, Scriptores, t. I., p. 5).

« Afin de faciliter l'intelligence des diverses pièces de plain-
» chant qui font partie de nos Offices divins, et, par suite, d'aider
» à les exécuter convenablement, nous allons indiquer, d'après
» leur caractère respectif, l'*expression* qu'elles exigent. De peur de
» paraître téméraire dans nos appréciations, nous ne parlerons
» que d'après des autorités dignes de confiance.

» INTROÏTS. — Les *Introïts* « invitent à l'attention et à la dévo-
» tion convenables aux offices divins, dit Jumilhac [1] ; » ils sont
» l'expression des désirs des anciens patriarches qui attendaient
» la venue du Messie [2]; ils sont comme la voix du héraut qui
» nous appelle aux saintes cérémonies [3] ; enfin ils servent d'in-
» troduction à l'acte le plus auguste de notre culte.

» Ils doivent donc être chantés avec une chaleureuse gravité ;
» les sons doivent être pleins, le chant solennel, non précipité, et
» pourtant sans lourdeur. — La psalmodie des Introïts, plus so-
» lennelle et plus ornée que les autres, doit être exécutée plus
» gravement et avec des sons plus soutenus que la psalmodie des
» Vêpres et autres parties de l'Office.

» KYRIE. — C'est une prière, un cri de l'âme par lequel nous
» implorons la pitié du Seigneur [4]. Le chant du *Kyrie* devra
» reproduire l'accent de la prière ; il sera suppliant, expressif et
» plein de componction [5]. Rien n'est aussi incolore et aussi
» dénué de sens qu'un *Kyrie* chanté sans âme, sans expression.

» GLORIA IN EXCELSIS. — Ce cantique angélique doit être
» chanté avec un enthousiasme plein de sérénité, en évitant les

---

(1) *La Science et la Pratique du plain-chant*, part. IV, chap. v, n. 5.

(2) « Sicut Introitus sacerdotis adventum Christi signat, sic Antiphona quæ dicitur ad Introitum desiderium adventus ejus signat... Chorus ergo dilatat animam suam, et in jubilo cantat Introitum. » Innocent III, *de Sacrif. Miss.*, lib. II, cap. XVIII. — Cf. Lebrun, *Explic. des prières et cérém. de la Messe*, IIe part., art. 2.)

(3) In introitibus vero (Gregorius) quasi voce præconis ad divinum clamat et evocat officium. (Franchin, lib. I, *Music. practic.*, cap. VIII.)

(4) « Cum ergo jam tempus plenitudinis et annus benignitatis advenerit... congrue chorus tunc concinendo subjungit *Kyrie eleison*. (Innocent III, *de Sacrif Miss.*, lib. II, cap. XIX.)

(5) « *Kyrie eleison* cum grandi affectu et compunctione dicatur. » (*Conc. de Vaison*, ann. 529, can. 3.)

» sons forcés, les cris. C'est un chant de louanges où les hommes » unissent leurs voix à celles des Anges ([1]). Disons-le donc avec » une certaine animation, et sachons exprimer le sentiment d'a- » doration et les accents de prière que le texte nous indique.

» GRADUEL. TRAIT. — Selon Jumilhac, les *Graduels* et les *Traits*, » dans le chant grégorien, invitent au recueillement, à la gravité, » à l'humilité ([2]). Le *Graduel* doit être un chant grave, et le *Trait* » est comme une psalmodie traînée ou chargée de plusieurs notes » et d'un air lugubre, dit Léonard Poisson ([3]). Tous deux sont des » chants de pénitence ([4]). Dès lors ils doivent être exécutés avec » gravité et une expression de componction ([5]).

» *Observation*. Quand on cherche à chanter avec *gravité*, il faut » éviter de donner au chant une allure lourde, traînante et sans » vie. On doit certainement tenir compte du mouvement, qui doit » être très-modéré, mais on n'oubliera pas que l'*accent de la voix* » et la *manière* dont le *son est émis* contribuent puissamment à » introduire la gravité ou la légèreté dans le chant.

» ALLELUIA et son VERSET. — C'est un chant de joie ([6]). Il ne » doit avoir rien de triste ni de lugubre ; il doit, au contraire, » porter l'empreinte d'une douce jubilation ([7]). L'exécution doit » en être douce, délicate, vive, pleine de suavité ; la voix doit » comme se jouer dans une respectueuse et sainte joie. »

SÉQUENCE. — Les séquences sont considérées comme l'expression *plus vive* du sentiment de la fête qu'on célèbre. Autrefois

---

(1) « Hymnus iste non tantum est Angelorum, sed et hominum *gratulantium.* » (Innoc. III, *ibid.*, cap. XX.)

(2) *La Sc. et la Prat. du pl.-ch.*, ibid. — « In Tractibus et Gradualibus plane et protense, atque humili voce incedere pernoscitur. » Franch., lib. I, *Music. pract.*, cap. VIII.)

(3) *Trait. théor. et prat. du pl.-ch.*, IIe part, chap. I, § 10, p 137 et 142.

(4) « Post Epistolam, Graduale consequitur, quod pœnitentiæ lamentum insinuat. » (Innoc. III, *op citato,* cap. XXX.) — (Tractatus) tum asperitate vocum, tum prolixitate verborum, miseriam præsentis incolatus insinuat. (*Id.*, *ibid.*, cap. XXXI.)

(5) « Rectius ergo faciunt, qui Graduale non festivis aut modulationis vocibus efferunt, sed quasi cantum gravem et asperum simpliciter potius et lamentabiliter canunt. » (*Id.*, *op. cit.*, cap. XXX.)

(6) « In Alleluia et Versibus...suaviter videtur divino jubilo gaudere.» (Franch., *loc. cit.*)

(7) « *Versus* ergo nihil sinistrum aut triste, sed totum jucundum et dulce debet sonare. » (Innoc. III, *op. cit.*, lib. II, cap. XXIX.)

elles étaient entonnées par les dignitaires et chantées au son de toutes les cloches. Il n'en existe plus que cinq au Missel : Le *Victimæ Paschali*, le *Veni sancte Spiritus*, le *Lauda Sion*, le *Stabat Mater* et le *Dies iræ*.

Le *Victimæ paschali* est un chant où tout exprime une joie des plus animées, un enthousiasme presque véhément et quelque peu dramatisé.

Le *Veni sancte Spiritus* est une prière par laquelle l'âme abîmée en Dieu implore avec des accents doux et intimes la grâce de ses sept dons. La mélodie et le rhythme doivent couler avec légèreté.

Le *Lauda Sion* est un chant de joyeuse et solennelle louange.

Le *Stabat Mater*, quoique chanté sur la même mélodie que le *Lauda Sion*, est cependant un chant de compassion suave, de consolation et de sentiment pénétrant de tristesse qui console. Aussi doit-il être chanté dans de tout autres sentiments que le *Lauda Sion*. Le mouvement en sera plus grave et plus recueilli.

Le *Dies Iræ* enfin doit exprimer l'épouvante d'une âme chrétienne à la contemplation du jugement dernier, en même temps que la confiance avec laquelle elle se réfugie auprès du Sauveur pour implorer instamment sa miséricorde. — La mélodie en est grave et austère.

» CREDO. — Il faudrait avoir la foi vive et profonde des Martyrs » pour chanter dignement notre symbole. Pénétré des enseigne» ments du Sauveur qui viennent de lui être rappelés par l'Évan» gile, le peuple fidèle éprouve le besoin de confesser de bouche » ce qu'il croit du fond de l'âme. Sa foi éclate au dehors en ac» cents énergiques, et, plein d'un saint enthousiasme, il chante » ses croyances [1]. On conçoit tout ce que doit avoir de ferme et » de décidé un chant qui rend de tels sentiments. Exécutons donc » le *Credo* avec ardeur, énergie, sans lenteur, en accentuant for» tement chaque mot, en *affirmant* de tout cœur. Que toutes les

---

(1) « Chorus solemni tripudio fidem catholicam profitetur. » (Innocentius III, *op. cit.*, ibid., cap. XLVIII).

» voix marchent d'un mouvement parfaitement uniforme, sym-
» bole de l'unité de foi.

» OFFERTOIRE. — « Tout y doit sentir, dit Poisson, la majesté » de Dieu, devant qui les Anges tremblent, et dont le sacrifice va » se renouveler (1). » Le chant de l'Offertoire doit être grave, car » c'est par lui que commence l'auguste sacrifice. Qu'il soit *mélo-* » *dieux, solennel,* qu'il ait de l'ampleur, et qu'on évite la précipitation » presque indécente avec laquelle on l'exécute généralement. »

PRÉFACE. — C'est une invitation solennelle à élever les cœurs vers Dieu et à lui rendre des actions de grâces pour le grand miracle qui va s'opérer par la Consécration. (2) Après avoir récité les prières mystérieuses des secrètes, le celébrant s'adresse aux fidèles, pour les inviter à s'élever comme lui jusqu'à Dieu, et à remercier à l'avance Celui qui va s'immoler pour nous. Ce chant doit donc être chanté par une âme profondément impressionnée et émue, qui ayant loué le Seigneur dans le silence et le recueillement, s'adresse tout-à-coup aux fidèles pour leur dire d'une voix émue, imposante et solennelle : oui, que le Seigneur soit loué, dans les siècles des siècles : *Per omnia sæcula sæculorum*, et qui après avoir donné aux assistants le salut religieux, les invite avec majesté à élever leurs cœurs jusqu'au ciel, *Sursum corda*, et à rendre grâces au Seigneur, *Gratias agamus Domino Deo nostro.*

SANCTUS. — C'est la réponse du peuple fidèle à l'invitation du célébrant. Le peuple auquel le prêtre a communiqué sa propre émotion, s'écrie avec élan : Oui, saint, saint, saint, trois fois saint. « Cependant le chant du *Sanctus* doit être plein de *majesté,* » de *grandeur* et de *respect*, puisqu'il rappelle les louanges que les » esprits célestes envoient sans cesse à Dieu dans les cieux (3) et » celles par lesquelles le peuple juif salua le Christ entrant en » triomphe à Jérusalem (4). Ce chant, d'ailleurs, s'adresse à la

(1) *Trait. théor. et prat. du pl.-ch.,* loc. cit., p. 146.
(2) St Cyprien. de Orat Dom.
(3) Isaïe, cap. VI, 3. et Apocal IV. 8.
(4) Matth , cap. XXI, 9.

» victime sainte qui descend sur nos autels. Donnons-lui un » mouvement *large*, *grave*, mais *aisé*, et un accent empreint d'une » *joie* qui après avoir éclaté, se retient et s'éteint doucement dans » le silence de l'adoration. »

PATER NOSTER. — La dernière instruction qu'on donnait aux catéchumènes avant qu'ils pussent recevoir le Baptême et l'Eucharistie, c'était la prière du *Pater*. C'est aussi la prière que chante le Prêtre avec les fidèles, pour se préparer tous ensemble à la sainte communion. Aussi le *Pater* doit-il être chanté d'une manière majestueuse et grave ayant en même temps l'accent de la louange et l'accent d'une humble prière.

» AGNUS DEI. — Le Sauveur vient s'immoler pour nous comme » un doux agneau. Son sacrifice est d'un prix infini. C'est à cet » agneau sans tache que nous demandons le pardon de nos » fautes (1) et que nous adressons notre prière. Que cette prière » soit pleine de *douceur* et de *confiance*; que notre chant lui donne » ce caractère par sa *suavité* et son accent de *supplication*.

» COMMUNION. — « L'antienne qui se chante après la Commu- » nion, dit le pape Innocent III (2), signifie la joie des Apôtres à » la vue du Christ ressuscité. » C'est un chant d'action de grâces » à la fin du sacrifice; il doit être exécuté d'une manière *coulante*, » dégagée, et avec une certaine *animation*.

INVITATOIRE. — L'invitatoire à Matines emporte avec lui le même caractère que l'Introït. Il est pour l'office ce que l'introït est pour la messe.

HYMNE. — Les hymnes et les autres chants en vers expriment d'une façon plus nette et plus prononcée le sentiment de la fête qu'on célèbre. (3)

---

(1) « Quia Jesus statim ut salutavit Apostolos, dedit eis potestatem remittendi peccata: idcirco chorus clamat ad ipsum et postulat : *Agnus Dei qui tollis...* » (Innoc. III, *op. cit.*, lib. VI, cap. IV.)

(2) « Antiphona quæ post Communionem concinitur, Apostolorum gaudium de Christi resurrectione significat, secundum illud quo legitur : Gavisi sunt discipuli viso Domino. (*Id, ibid.*, cap. X.)

(3) Quant à la manière de les chanter, voir plus bas.

PSAUMES. — Le psaume tire, quant à son caractère, toute sa signification des paroles qui le composent (1).

» ANTIENNES. — Les Antiennes sont généralement moins » chargées de notes que les autres pièces de chant; dans un grand » nombre, le chant est presque syllabique. Il faut *éviter* de les » exécuter avec *trop de précipitation*. Chaque syllabe doit être bien » distincte; celle qui porte l'accent doit subir un appui de la voix. » Les antiennes jointes aux cantiques (*Magnificat*, *Benedictus*, etc.) » sont plus ornées que celles qui accompagnent les Psaumes. » Elles doivent être chantées plus solennellement aussi. Il va » sans dire que le chant des unes et des autres doit recevoir de » la voix une expression en harmonie avec les sentiments » indiqués par le texte et la mélodie.

» RÉPONS. — Ces longs Répons qui se trouvent après les » Leçons de l'Office de Matines renferment souvent de grandes » beautés. Ils semblent avoir été composés pour échauffer le » cœur et réveiller la dévotion. « Ils sont propres à exciter les » paresseux et les endormis, » dit Jumilhac (2). Tour à tours vifs, » graves, ils doivent être chantés avec *aisance* et *expression*, sans » lenteur et d'une manière très-coulante. »

CANTUS ACCENTUS. — Les simples récitatifs liturgiques : Leçons, Épitres, Évangiles, etc, ont évidemment le même caractère que leur texte.

NOTE. — Il va sans dire que tout cela doit être combiné avec le caractère de la fête.

---

(1) Quant à la manière de les chanter, voir plus bas.
(2) *La Science et la Prat. du pl.-ch.*, part. IV, chap. V.

ARTICLE II.

DU RHYTHME.

Le rhythme (ῥύθμοσ) est un *certain mouvement régulier* et *symétrique,* une certaine mesure, une certaine cadence, une certaine harmonie qu'on trouve dans la bonne diction et dans le chant, et qui charme l'oreille par des retours cadencés. [1]

La modulation, c'est-à-dire la suite des sons, est le corps de la cantilène; le rhythme en est l'âme. Ils se compénètrent l'un l'autre; et ne forment qu'un seul tout vivant. C'est le rhythme qui est le principe vivifiant et animant de ce composé. Il en suit que le rhythme est d'une importance capitale, et qu'un chant sans rhythme, quelle que belle que soit la suite des intervalles, n'est qu'un corps sans âme, qui s'adressera à l'oreille, mais qui sera incapable de parler à l'esprit et au cœur. Le rhythme est donc un des grands éléments de l'expression.

Il provient d'*abord* de ce que dans la diction ou dans le chant on ne prononce pas les syllabes successives toutes d'une haleine, ni toutes de même façon; mais que d'une part on s'arrête quelquefois avant de reprendre un mot, que d'autre part on prononce l'une syllabe d'une manière plus forte ou plus longue que l'autre; et qu'ainsi on met des divisions dans le texte déclamé et dans la mélodie chantée.

Ces divisions sont très-variées. L'une se fait par une simple prolongation, l'autre par un silence plus ou moins long; d'autres encore par la différence de prononciation des diverses syllabes.

Dans la diction, ces divisions varient parce que les paroles prononcées se divisent elles-mêmes : en syllabes, en mots, en membres de phrases et en phrases; et que les syllabes qui se suivent sont différentes en accentuation et en durée.

Dans le chant, ces divisions varient pour des causes analogues.

---

(1) Il y a rhythme aussi, parce qu'il y a mouvement régulier, dans la marche et dans la danse.

Mais pour qu'il y ait rhythme, il ne suffit pas qu'il y ait des divisions; car le rhythme est un mouvement *régulier* et *symétrique*. Il faut donc *en second lieu* qu'il y ait dans les divisions de la régularité, de la symétrie, de la *proportion*, afin qu'on puisse entendre dans une *unité de mouvement général*, le retour *périodique* et *proportionnel* de l'un ou de l'autre élément du chant; qu'on puisse sentir que ceux-ci se font équilibre et se répondent l'un à l'autre; et que par là le sentiment esthétique se trouve satisfait.

S'il y a proportion dans les divisions, et partant dans ces retours, de façon à ce qu'ils se correspondent, il y a rhythme.

Il en suit qu'il y a autant d'espèces de rhythmes qu'il y a d'espèces différentes de proportions possibles dans la division.

Or il y a deux grandes espèces de proportions.

La proportion peut être établie sur des bases rigoureuses et immuables, de façon que les divisions soient nettement déterminées d'avance par des règles précises et constantes. C'est le cas dans les vers, et dans la musique moderne; alors le rhythme est un *rhythme mesuré*, basé sur des lois *conventionnelles*. Si au contraire la proportion n'est déterminée que par l'instinct *naturel* de l'oreille, et que partant les divisions ne sont pas astreintes à remplir un cadre fixe et rigoureusement limité, mais sont produites par des formes sans cesse variées et librement disposées, on a le *rhythme libre*, basé sur la *nature*.

§ I.

DU RHYTHME LIBRE.

I.—Le rhythme libre, appelé *nombre* par les orateurs, est produit dans le *discours* et le *chant naturel* par la *proportion* qui existe entre les diverses divisions d'un discours ou d'un chant; proportion existant soit entre les parties entr'elles, soit entre les parties en comparaison avec le tout lui-même; mais proportion libre ou naturelle, c'est-à-dire n'ayant aucune forme *fixe*, ni dans le

mouvement, ni dans le choix des mots, ni dans la manière d'agencer et de grouper les éléments dans la cadence.

Le chant qui se base sur ce rhythme libre est le chant naturel, c'est-à-dire ce chant primitif aussi ancien que le monde, naturel comme le langage parlé, et que le Créateur a donné à l'homme en même temps que la parole. Il précède le chant mesuré ou artificiel. Il trouve ces lois dans la nature même de l'homme, alors que le chant mesuré suit des lois conventionnelles, qui, il est vrai, sont basées sur un fondement naturel. Il diffère du chant mesuré comme la prose diffère de la poésie, ou plutôt comme la poésie naturelle diffère de la poésie artificielle.

Les lois qui régissent la prose, comme celles qui régissent le chant naturel, ne sont pas moins savantes et respectables que celles qui président à la forme des vers et au chant artificiel. Elles ont d'ailleurs cet avantage de provenir de la nature elle-même.

D'autre part la vraie poésie ne consiste pas dans sa forme extérieure, que celle-ci soit de la prose ou de la versification ; comme la valeur d'un morceau de chant ne dépend nullement non plus de ce que son rhythme soit libre ou mesuré.

Bien plus, la prose, même en ce qui concerne la forme extérieure, n'est nullement dépourvue des beautés qui distinguent le langage mesuré ; elle les prodigue au contraire avec beaucoup plus de libéralité, car elle les choisit et distribue à sa fantaisie, telles qu'elles jaillissent de son âme impressionnée, émue et pleine d'enthousiasme, et cela sans être arrêtée par des lois de convention. La prose aussi a sa mesure et son rhythme, quoique ses pieds demeurent cachés, *numeri quodammodo latent.* Ses syllabes ne sont pas arbitraires, elles ont une valeur réelle, quoique non mesurable, *incerti valoris.* Ses phrases, ses membres de phrase sont distincts, sans être partagés en vers et en pieds égaux ; elle a des *accents* ïambiques, spondaïques, dactyliques, mais elle n'a ni ïambes, ni spondées, ni dactyles, *numeri latent* ; elle a des cadences harmonieuses, mais non des rimes cherchées à dessein; la prose enfin dans sa suprême perfection possède tout ce qui

constitue la beauté de la forme et l'harmonie du rhythme, et peut-être le possède-t-elle à un plus haut degré que la poésie; seulement au lieu de s'assujettir à des lois conventionnelles, elle se règle uniquement sur ce tact merveilleux dont le Créateur a doué l'oreille et dont Cicéron a dit : *Aurium est quoddam admirabile judicium quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa.* (1)

Pas plus que la prose, la musique naturelle n'est dépourvue des beautés extérieures qui caractérisent la musique artificielle. La valeur de ses notes n'est pas mesurée; elle dépend du caractère de la syllabe ou de la formule musicale; ses phrases, quoique réglées et distinctes, ne sont pas astreintes à une mesure égale, elles sont coupées par le sens du texte ou de la pensée musicale. Son harmonie résulte de la combinaison des sons et des mélodies, et de la beauté de ses cadences soutenues par un rhythme modéré. (2)

Le chant naturel à rhythme libre ne diffère donc pas du chant artificiel, en ce que le premier serait arbitraire et le second soumis à des lois. La différence qu'il y a entre les deux vient

---

(1) Qu'il y ait du nombre dans le discours, c'est une chose, dit Cicéron, qui se reconnaît facilement; il suffit pour cela d'avoir une oreille humaine. *Esse ergo in oratione numerum quemdam non est difficile cognoscere; judicat enim sensus.* (Or. LV.) *Quod qui non sentiunt, quas aures habeant, aut quid in his hominibus simile sit, nescio.* (Ibid. L.)

Ce nombre repose sur une mesure déterminée, non par des règles fixes, mais par le sentiment intime dont l'oreille est l'organe. Celle-ci contient naturellement en elle-même la mesure des sons : elle juge de ce qui est trop long ou trop court. Pour ne point tromper son attente, chaque division doit être contenue dans certaines limites. Se tenir en deça ou aller au-delà, c'est blesser l'oreille en la frustrant du plaisir auquel elle a droit. *Aures enim vel animus aurium nuncio naturalem quemdam in se continent omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat, et perfecta ac moderata semper exspectat; mutila sentit quædam et quasi decurtata : quibus tamquam debito fraudetur, offenditur : productiora alia et quasi immoderatius excurrentia, quæ magis etiam aspernantur aures.* (Or. LIII.)

Le plaisir que procure le rhythme oratoire a la même cause que celle qui fait le charme des vers; cause dont l'art analyse les effets, mais que l'oreille sans le secours de l'art semble deviner par un instinct secret. *Eadem res in numero orationis efficit voluptatem quæ in versibus; quorum notat ars, sed aures ipsæ tacito cum sensu sine arte definiunt.* (Or. LX.) ap. *Dom Pothier*, op. cit , ch. XIII, p. 198.

(2) *Dom Sauter*, le plain-chant et la liturgie, p. 42 à 53.

uniquement de ce qu'il y a d'un côté des lois *naturelles* et de l'autre des lois de *convention*.

Ce sont des lois *naturelles*, c'est l'instinct *naturel* de l'oreille qui nous indique si la proportion requise pour le rhythme se trouve, oui ou non, dans tel ou tel débit, dans tel ou tel chant.

Cette proportion peut être multiple :

En effet ce rapport proportionnel et symétrique peut exister, ou bien dans les pensées exprimées, ou bien dans les divers sons entendus.

A.—Dans le premier cas, le parallélisme, la symétrie, le rapport d'analogie ou d'opposition, la proportion en un mot, existe non pas entre les sons matériels, mais entre les pensées elles-mêmes, et il est produit par conséquent par le choc des idées et du sentiment.

Ce rhythme est d'une nature plus spirituelle que le second; il s'adresse directement à l'intelligence et au sentiment supérieur. Comme il ne dépend pas des paroles, au moyen desquelles la pensée est exprimée, il peut, sans être détruit, passer du texte original dans une traduction. Nous en avons un exemple dans les paroles de Lamech :

Audite vocem meam uxores Lamech,
Auscultate sermonem meum.
Quoniam occidi virum in vulnus meum,
Et adolescentulum in livorem meum.

C'est le cas encore pour beaucoup de poësies hébraïques; ainsi que pour un grand nombre de versets des Psaumes. ([1]) Ceux-ci en effet sont composés de deux parties, dont la seconde exprime la pensée de la première ([2]) dans une forme nouvelle, de façon à en être la répétition poëtique, sous une image analogue et de valeur équivalente.

---

(1) Voir *Van Steenkiste* : Introductio in Psalmos, § 13, puncto 3, nº 2, p. 61 à 76, edit. tertia, Bruges, 1886. Voir aussi *Beelen*, het boek der Psalmen, Leuven, 1870, Inleiding, § 4, p. 9 à 12.

(2) Ou son opposition.

B. — Dans le deuxième cas, quand la proportion existe dans les sons entendus, ce rapport peut encore être amené par plusieurs causes.

Cette proportion se produira quand il y a une certaine symétrie *soit dans le genre des consonnances* produites par ces sons; *soit dans les tons* sur lesquels les sons sont proférés, *soit dans le temps* qu'ils durent, *soit dans la force* qu'on leur donne. (1)

Le rhythme sera d'autant plus marqué que cette symétrie sera plus régulière; ou qu'elle existera entre un plus grand nombre des éléments du texte ou de la mélodie.

Il suffit cependant, pour avoir du rhythme, qu'il y ait symétrie produite par un seul de ces facteurs.

Ainsi dans la musique moderne, ou, sauf dans les récitatifs, le rhythme est mesuré, il est souvent produit uniquement par le retour du temps fort à intervalles fixes et isochrones.

II. — Quel rhythme possède le chant grégorien?

Le rhythme du chant grégorien est le rhythme du discours.

Un chant en effet n'est qu'une modulation animé par le souffle spirituel rhythmique. Or dans les cantilènes plain-chantales c'est le texte qui est le principe de cette vie intérieure. Car on peut dire que le plain-chant n'est rien autre chose que la récitation solennelle d'un texte sacré, à l'aide d'une belle modulation, dont les membres organiques, ajustés avec finesse, se meuvent avec proportion et variété.

Aussi le mouvement du texte se répand-il sur la parure mélodique.

Le principe fondamental du rhythme du plain-chant consiste donc dans la déclamation des paroles.

C'est à cause de cela que le chant grégorien a les mêmes divisions que le discours.

Le chant récitatif se divise en effet en *mots*, *membres de phrase*

---

(1) En un mot quand il y a de la symétrie entre n'importe lequel des éléments, qui peuvent apporter de la variété ou de la similitude dans les sons, dans les syllabes, ou dans les repos, pauses ou silences.

et *phrases,* et le chant neumatique en *syllabes musicales, neumes* et *distinctions.*

Dans la mélodie grégorienne ces divisions sont d'ailleurs faites avec proportion.

D'après *Gui d'Arezzo,* il y dans ce chant une proportion double : une proportion produite d'une part *par le nombre des sons* et *la longueur symétrique des pauses*; et d'autre part par *le rapport des divers intervalles* en même temps que *des diverses cadences.*

A. — Le rhythme établi dans les divisions par le nombre proportionnel des sons et par la longueur proportionnelle des pauses se retrouve dans presque tous les chants : dans les antiennes, dans les récitatifs, et dans les traits mélodiques.

Il est marqué matériellement par la division des mots eux-mêmes, par les signes de la ponctuation, par les grandes et petites barres, et dans les traits mélodiques par la division entre chaque neume et les distances plus ou moins grandes qui les séparent typographiquement l'un de l'autre. (1)

Il est exprimé dans le chant par la prononciation régulière des syllabes (2), des mots (3), des membres de phrase et phrases (4); par l'émission réglée des syllabes musicales (5), des neumes (6), et des distinctions (7); et enfin par l'observation exacte et proportionnelle des pauses, depuis l'insensible prolongation de la syllabe ou note finale de chaque mot ou groupe, jusqu'à celle après laquelle il est permis de respirer (8).

B. — Le rhythme établi par les *intervalles et les cadences* est amené aussi par des causes diverses.

1°. Il peut être produit par la *différence symétrique du mouvement*

---

(1) Voir plus haut, p. 288.
(2) Voir plus haut, p. 229.
(3) Voir plus haut, p. 250.
(4) Voir plus haut, p. 255.
(5) Voir plus haut, p. 284.
(6) Voir plus haut, p. 285.
(7) Voir plus haut, p. 286.
(8) Voir plus haut, p. 257 et suivantes.

des sons, qui tantôt restent à l'unisson les uns des autres, tantôt vont en haussant, tantôt vont en baissant.

Ici le rhythme est produit par la proportionnalité dans le mouvement mélodique lui-même, dans les successions réglées de montées et de descentes.

2°. Il peut être produit aussi par la proportionnalité existant entre les *intervalles eux-mêmes* c'est-à-dire par un arrangement tel que les successions d'intervalles différents : de secondes, de tierces, de quartes, de quintes et d'octaves, se fassent non pas d'une manière arbitraire mais d'une manière proportionnelle.

3°. Il peut être produit encore par la proportionnalité des *cadences finales ou moyennes*, c'est-à-dire par une disposition telle que les diverses cadences d'un chant se suivent d'une manière symétrique (1).

Dans le premier cas (A), le rhythme provient de la symétrie qu'il y a entre les divisions; et dans le deuxième (B), de la symétrie qu'il y a entre le dessin mélodique que trace pour ainsi dire la marche ou la progression du chant.

Le rhythme du chant sera d'autant plus marqué que la proportion entre le *nombre des sons*, entre *la longueur des pauses*, entre les *mouvements*, les *intervalles* et les *cadences* sera elle-même plus parfaite et existera entre un plus grand nombre de ces divers éléments. Il arrive cependant que la proportionnalité n'existe qu'entre un seul de ces facteurs.

C. — Il nous faut absolument ajouter ici un autre élément du rhythme du plain-chant, élément qui à notre avis est loin d'être le moins important. Il nous semble même exercer une plus grande influence que le nombre des sons et la longueur symétrique des pauses. Nous voulons parler du retour de l'*ictus* de la voix à des temps proportionnels.

Le rhythme en effet consiste dans la proportion des divisions, ou peut-être, à cause de cette proportion, dans le retour périodique,

---

(1) On a quelque chose de semblable dans les morceaux à bouts *rimés*.

simplement proportionnel ou strictement isochrone, de l'un ou de l'autre élément du chant.

Le nombre proportionnel des sons que comprend une partie de la phrase oratoire ou musicale, et la longueur symétrique des pauses fait revenir, à des temps proportionnels, des retards *semblables* de la voix sur la syllabe ou note finale, ou bien aussi des silences *semblablement* réglés ou mesurés.

Le rapport presqu'égal entre la successsion du dessin d'ascension ou de descente des sons, ou des diverses espèces d'intervalles, ou des diverses cadences, produit à des temps proportionnels le retour du *même* mouvement de montée ou de descente, ou celui des *mêmes* intervalles, ou enfin celui de la *même* chûte de la voix.

Mais un autre retour proportionnel peut-être produit : celui des sons forts ou accentués.

Et ceci est tellement vrai qu'en musique mesuré, le *temps fort*, c'est-à-dire l'*ictus* de la voix, revient toujours à des distances strictement égales, et constitue un des éléments les plus essentiels du rhythme.

Nous croyons donc qu'en plain-chant, comme dans la déclamation, le rhythme provient souvent aussi de la division, établie dans le texte ou dans la mélodie, par le retour proportionnel de la syllabe ou de la note accentuée, c'est-à-dire de la syllabe ou de la note qui porte l'*ictus* de la voix.

Ici on peut avoir deux cas :

Ou bien celui dans lequel les mots de la phrase, ou les notes de la mélodie, sont disposés de telle façon que l'accent *tonique* revienne toujours après des temps proportionnels. Dans ce cas on aura un certain rhythme produit par le retour de l'accent *grammatical*.

Ou bien celui qui serait produit par le retour de l'accent *oratoire*, soit logique, soit pathétique, en vertu duquel on met en relief, par une prononciation plus intense, plus énergique ou plus forte, tel mot, ou telle partie de la phrase.

D. — Quand la proportion entre ces divers éléments est une

proportion de presque *identité*, alors le chant devient presque un chant de rhythme mesuré, mais seulement d'une manière analogique.

1°. Ainsi quand cette identité existe entre le nombre des sons et la longueur des membres, la cantilène est à peu près une pièce de vers mesurée.

Les antiennes *Euge serve bone*, et *Ecce sacerdos magnus* nous en donnent un exemple.

De même l'antienne :

Non vos relinquam orphanos, alleluia;
Vado et veniam ad vos, alleluia;
Et gaudebit cor vestrum, alleluia.

Comme aussi le chant du temps quadragésimal :

Ecce nunc tempus acceptabile,
Ecce nunc dies salutis,
Commendemus nosmetipsos,
in multa patientia,
in jejuniis multis,
per arma justitiæ,
virtutis Dei.

Pour mieux se rendre compte de cette identité dans la proportion, il faut entendre en même temps que le texte, le chant qui affecte les paroles. On sentira en effet dans la mélodie, qu'à chacune de ces divisions la voix reste en suspens, à peu près de la *même* manière.

2°. Quand cette *identité* existe entre les dessins mélodiques : mouvements, intervalles et cadences, on obtient aussi un chant quasi-mesuré. On en a un exemple dans les cadences de la médiante et de la finale des psaumes. De même peut-on la voir dans les médiantes et les terminaisons des phrases de la Préface et du Pater. Dans ces cas la médiante correspond si bien à la finale qu'elle la fait pressentir, et qu'elle l'appelle pour ainsi parler, comme la rime du premier vers appelle celle du vers suivant.

3°. Dans les divers cas où la proportion est presque une proportion d'identité, la cantilène présente un rhythme très-analogue à celui du rhythme mesuré. Notons cependant qu'il ne faut pas confondre les deux rhythmes. Même dans les cas cités le rhythme libre doit toujours rester le rhythme qui appartient au langage oratoire et au chant grégorien naturel, tandis que l'autre appartient au langage versifié et à la musique mesurée ou conventionnelle.

§ II.

DU RHYTHME MESURÉ.

I. — *Qu'est-ce que le rhythme mesuré ?*

Le rhythme mesuré c'est celui qui est produit par des divisions proportionnées et nettement déterminées d'avance par des règles *précises* et *constantes*.

« Tout ce qui dans la suite des sons introduit une variété (ou » une ressemblance), comme un son plus lié ou plus détaché, un » son plus fort ou plus faible, un son plus aigu ou plus grave, un » son plus long ou plus bref, un silence, l'articulation d'une » consonne, ou l'émission d'une voyelle : tout cela » peut servir de base à ces règles précises et constantes qui déterminent les divisions proportionnées.

Les chants liturgiques nous présentent plusieurs textes ayant un rhythme ainsi mesuré.

II. — *Faut-il dans la déclamation et dans le chant faire entendre ce rhythme ?*

La question peut sembler oiseuse; mais cependant quelques-uns, sous prétexte de gravité, soutiennent *théoriquement* qu'il faut chanter le plain-chant à notes égales; et *en pratique* presque tous les chanteurs exécutent les hymnes comme si elles étaient entièrement dépourvues de toute mesure rhythmique.

Pour répondre à la question, il faut distinguer les hymnes (ou autres pièces de vers) dont la mélodie est composée dans le genre *neumatique*, d'avec celles qui se chantent d'une manière *syllabique*.

Quant aux pièces de vers de la première catégorie, comme par

exemple l'antienne *Alma Redemptoris Mater*, il serait impossible de faire entendre le rhythme de leur versification. Elles sont mesurées il est vrai, mais la mélodie neumatique sur laquelle elles se chantent fait quelque peu disparaître la mesure. Aussi faut-il leur appliquer les principes du chant *neumatique*.

Quant aux pièces de vers de la deuxième catégorie, *il faut dans la déclamation et dans le chant faire entendre le rhythme mesuré qui les anime*.

Et pourquoi?

Parce que le poète s'est donné la peine d'écrire non pas en prose mais en vers; c'est-à-dire, qu'il a travaillé, peut-être péniblement [1], pour mettre ce rhythme mesuré dans sa cantilène. Si le rhythme doit être caché, si le chant qui se trouve dans les vers doit être déguisé, pourquoi alors l'auteur aurait-il écrit en style rhythmé?

Legouvé dans son *art de la lecture* appelle *erreur étrange* la pratique de ceux dont « le grand art de lire les vers consiste à faire accroire » à l'auditeur que c'est de la prose. »..... ou encore celle de ceux qui « sous prétexte de vérité ne s'inquiètent ni du rhythme, ni de » la rime, ni de la prosodie. »

« La règle immuable, ajoute-t-il, inflexible, éternelle, qui s'ap- » plique à tous les genres et à tous les hommes, règle que je » répète comme la loi qui résume toutes les lois, c'est que le jour » où on lit (chante) un poète, il faut le lire en poète. *Puisqu'il y* » *a un rhythme, faites sentir le rhythme* ! Puisqu'il y a des rimes, » faites sentir les rimes! Quand les vers sont peinture et musique, » soyez, en lisant, peintre et musicien. Que de passages où le » pathétique lui-même naît de l'harmonie! On vous dira : Prenez » garde! Vous allez tomber dans l'emphase, dans la déclamation ! » Vous allez oublier la vérité! Dieu merci, la vérité est plus » vaste que le petit esprit des pédants de naturel. Elle comprend

---

(1) Boileau nous dit : « Les vers aisément faits sont rarement aisés. »
Et La Fontaine écrit de même : « Tandis que sous mes cheveux blancs,
« Je *fabrique* à force de temps,
« Des vers.... »

» dans son domaine tout ce qu'embrasse l'intelligence humaine » dans son essor. *On peut lire (et chanter) avec vérité tout ce qui est » écrit avec sincérité.* » [1]

Il faut donc chanter les hymnes et autres pièces de vers de façon à faire ressortir et comprendre le rhythme mesuré d'après lequel elles ont été composées. [2]

III. — *Quel est le rhythme des hymnes et autres pièces liturgiques versifiées.*

Comme nous venons de le dire, tout ce qui dans la suite des sons introduit une variété ou une similitude peut servir de base à un rhythme libre ou mesuré.

A.—Une certaine versification, et c'est celle des anciens Grecs et Romains [3], a pris pour base de son rhythme ou de sa mesure la distinction des syllabes en *longues* et en *brèves*. Elle voulait l'*ictus* de la voix sur les syllabes *longues*, et elle leur accordait le double du temps accordé aux syllabes *brèves*. Cette versification s'appelle la versification *quantitative*, parce qu'elle était basée sur la *quantité* [4] des syllabes. On la nomme quelquefois aussi la versification *métrique*, et la versification *savante*.

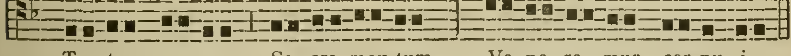
Une autre versification a basé son rhythme et sa mesure sur la distinction des syllabes en *accentuées* et *non-accentuées*. [5]

Elle donne à toutes une durée à peu près égale ; mais elle réserve

---

(1) *Legouvé*, Art de la lecture, chap. VI, de la lecture des vers, p. 112, 113 et 124.

(2) Il en suit à toute évidence qu'il est fautif de chanter comme on l'entend presque partout :



chant dans lequel toutes les syllabes, sauf la seule avant-dernière, sont chantées avec le même mouvement, de façon à détruire complètement et absolument tout rhythme dans ces vers.

(3) Ceux-ci au moins pour leurs vers *savants* et non-populaires.

(4) Voir plus haut, pp. 247 et ss.

(5) C'est-à-dire en syllabes prononcées d'une manière plus brillante les unes que les autres. Quand nous disons ici syllabes accentuées, nous ne voulons pas parler des syllabes qui portent l'*accent tonique* dans chaque mot; mais de certaines syllabes qui *dans les vers* sont prononcées de la même manière que les syllabes à accent tonique. Nous décrirons ceci plus clairement tantôt.

les *ictus* de la voix à certaines syllabes qui sont dites porter l'accent du vers. Cette versification s'appelle la versification *accentuée*. On la nomme encore la versification *rhythmique* et la versification *populaire*. (1)

B. — Auquel de ces deux genres appartiennent les pièces versifiées de l'office ecclésiastique?

« A ne considérer que les textes, *pris dans leur état actuel*, on » pourrait pencher en faveur de l'opinion qui voudrait y voir une » versification quantitative et métrique; mais si l'on s'en rapporte » aux hymnes telles qu'elles étaient avant la réforme d'Ur- » bain VIII (XVIIe siècle), et surtout si l'on étudie les mélodies » sur lesquelles elles ont toujours été chantées, il faut dire que » l'hymnodie catholique est *accentuée* et *rhythmique* mais non » *quantitative* et *métrique*. (2) »

Cette opinion est soutenue et démontrée par *Pimont* (3), *Gaston Pâris* (4), le *Cardinal d'Avanzo* (5), *Westphal* (6), *Gevaert* (7), *Dom Pothier* (8).

Pimont, *Pâris* et le *cardinal d'Avanzo* en donnent d'ailleurs pour motifs que la poésie savante, quantitative et métrique des Romains n'était pas comprise par le peuple. Les pièces de poésie métrique, écrites en langue latine, n'étaient faites que pour quelques beaux esprits; tellement que pour être compris, les poètes comiques avaient l'habitude de s'écarter de la quantité. C'est ce que nous attestent Cicéron (9), Priscien, Quintilien, et Terentianus Maurus

---

(1) Dans beaucoup de pièces composées d'après cette vérification, on a introduit aussi comme élément du rhythme, l'assonance et la rime.

(2) *Van Damme*, Musica Sacra, 3e année, p. 75.

(3) *Pimont :* Les hymnes du bréviaire Romain, Paris, 1874, vol. I, Introduction, VII, p. LXXXV et ss.

(4) *Gaston Pâris*, professeur au collège de France, dans sa lettre à Mr. Léon Gautier sur la versification latine métrique, Paris 1866, apud *Pimont*, p. LXXXVII.

(5) d'*Avanzo*, Lettre sur la littérature de l'Église, Lille, 1878, no XII et ss., p. 21 et ss.

(6) *Westphal*, Metrik der Griechen, T. II, p. 59, ap. Van Damme, l. cit.

(7) *Gevaert*, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, T. II, p. 89-101, ap. Van Damme, l. cit.

(8) *Dom Pothier*, les Mélodies grégoriennes, chap. XIV.

(9) De oratore. LV.

qui dit des poètes comiques : « *In metro peccant arte, non inscitia.* » Les choses en étant ainsi, et les poètes chrétiens voulant avant tout être compris, ont abandonné la versification quantitative et savante, pour s'attacher à la versification accentuée. (1).

C'est d'ailleurs là aussi le motif pour lequel nos hymnes primitives ont toujours une période simple et concise, dont les inversions sont généralement exclues, et où chaque vers offre presque toujours un sens complet, qualité inappréciable pour les pièces chantées.

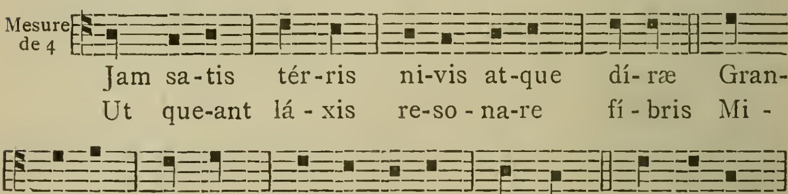
Certes, il y en a parmi nos hymnes liturgiques qui se présentent composées dans le mètre savant et quantitatif. Les unes existaient dans cet état avant le travail de révision de la commission instituée sous Urbain VIII, d'autres ont été *plus ou moins* amenées à cette forme par les réviseurs du Bréviaire.

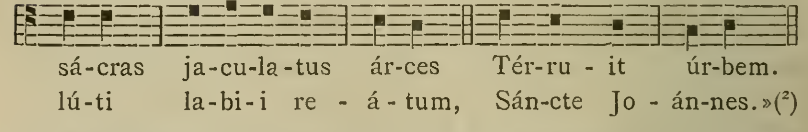
Quant aux premières, elles ont été composées plus tardivement que celles qui sont purement dans la versification rhythmique et accentuée, et elles ne l'ont été, que quand les textes anciens de la poésie savante elle-même, étaient déjà rhythmés et chantés *à la façon des vers accentués*. Gevaert nous en donne un exemple instructif. La strophe saphique avait primitivement le rhythme suivant :

(1) Voir les auteurs cités. Voici les paroles de Gaston Pâris : « Pour moi je pense que la versification rhythmique (accentuée) est d'origine toute populaire, qu'elle n'a d'autre source qu'elle-même, qu'elle a existé de tout temps chez les Romains, qu'elle ne doit rien à la métrique et qu'elle est avec elle précisément dans le même rapport que la langue populaire, le *sermo plebeius*, avec la langue littéraire de Rome. Toutes deux ont eu la même destinée : la langue lettrée et la versification métrique, mortes réellement avec l'empire, ont conservé chez les savants une vie *artificielle* qui dure encore ; la langue populaire et la versification rhythmique ont continué à vivre et se sont développées dans les langages et dans les poésies des nations romanes. La versification populaire notamment, méprisée et obscure au temps de la grandeur romaine, conservée à peine en quelques fragments par des écrivains amateurs d'anecdotes, qui ont sacrifié la dignité à la curiosité, *acquit avec le Christianisme un domaine immense* et *une inspiration nouvelle*, et produisit bientôt, *avec une richesse inouïe, de quoi porter pendant dix siècles toute la poésie de plusieurs grands peuples*. C'est véritablement le grain de sénevé de la parabole, vile semence, dédaigneusement jetée en terre, qui devient un arbre aux milles branches, verdoyant et touffu, sur lequel chantent les oiseaux du ciel. » (pp. 23 et 24).



» Or, dit *Gevaert*, voici la mesure qui a été adaptée à ce genre » de vers, dès le moment où les musiciens ont cessé de tenir » compte de la quantité des syllabes, pour ne plus s'attacher qu'à » leur accent :





Ces hymnes quoique composées dans le mètre savant étaient récitées et chantées comme étant simplement *accentuées*. Il faut donc encore les chanter ainsi, puisque leurs auteurs les ont composées d'après cette manière et y ont fait une mélodie conforme.

---

(1) Dans ces strophes, nous exprimons par la losange ♦, une note ayant la moitié de la valeur que la carrée ■; et par la carrée ■ une note ayant la moitié de la valeur que la caudée ▪.

(2) *Gevaert*, l. cit., p. 89 à 101.

Quant aux hymnes anciennes composées d'après la versification rhythmique et accentuée, mais plus ou moins rapportées par la Commission d'Urbain VIII au mètre savant, il faut encore les chanter d'après la simple manière accentuée, d'abord parce que les réviseurs ne les ont pas toujours changées entièrement, et ensuite, comme le fait remarquer Monsieur le chanoine Van Damme dans les paroles que nous venons de citer, parce que les anciennes mélodies, sur lesquelles elles se sont toujours chantées, ont été maintenues et que celles-ci exigent l'exécution simplement rhythmique.

C. — Quelle est cette exécution rhythmique des pièces à versification accentuée ; ou en quoi consiste cette accentuation ?

Les hymnes latines à mesure d'accentuation et surtout les pièces de vers à mesure métrique et savante, sont composées de vers qui sont eux-mêmes formés par des combinaisons de syllabes longues et brèves.

Ces combinaisons produisent ce qu'en prosodie on appelle des pieds ; la succession régulière de pieds déterminés forme le vers ; et une certaine suite de vers compose la strophe.

Les pieds les plus souvent employés sont l'*ïambe* composée d'une syllabe brève suivie d'une longue, le *trochée* d'une longue suivie d'une brève, le *spondée* de deux longues, le *dactyle* d'une longue suivie de deux brèves, l'*anapeste* d'une longue précédée de deux brèves, et l'*amphibraque* d'une longue entre deux brèves.

Voilà les éléments du vers. Mais ce sont là les éléments quantitatifs de la versification.

Or comme nous venons de le dire, les poètes chrétiens, comme quelquefois les Romains eux-mêmes, se sont affranchis de ces éléments pour s'en tenir de préférence à l'accent [1] (et à l'assonance ou rime); et même pour celles, qui ont été composées d'après les règles strictes de la quantité, les chrétiens se sont affranchis de ces règles dans la prononciation et le chant pour ne s'en tenir qu'à un certain accent.

(1) C'est-à-dire à l'accent de vers.

A cause de cela, il s'est introduit dans le vers un élément dont ne parlent pas les grammairiens, mais qui n'en est pas moins essentiel, et qui va jusqu'à se mettre à la place de la quantité.

Le vers en effet, tel qu'on le prononçait alors, est caractérisé moins par les longues et les brèves que par une certaine régularité dans le mouvement de récitation; les longues et les brèves peuvent aider à donner ce mouvement; mais il ne dépend pas entièrement d'elles. Ce mouvement est comme un flux et reflux, qui a ses limites marquées dans le vers et amène l'effort de la voix sur certaines syllabes. Ces syllabes portent alors l'*ictus* de la voix, c'est-à-dire un certain appui, un certain brillant, un certain éclat, juste comme le porte la syllabe accentuée dans un mot. Pour ce motif ces syllabes dans le vers sont dites porter l'accent; et comme cet accent a une place différente d'après le mètre différent, dans lequel le vers est composé, il s'appelle *accent métrique* et les syllabes qui en sont affectées sont dites *accentuées métriquement*.

Comme on le voit ici, quand nous avons dit que la versification chrétienne se base non sur la quantité mais sur l'accent, nous n'avons pas voulu parler de l'*accent tonique* de chaque mot, mais de l'*accent métrique* de chaque espèce de vers; accent métrique qui apporte dans le vers un certain balancement rhythmique par les retours *réguliers* de certaines syllabes prononcées plus fortement, et par là même aussi par les retours réguliers de certaines cadences.

Cet accent métrique est d'abord différent de la *quantité*; car les auteurs des hymnes liturgiques ont négligé cette dernière. Partant dans les hymnes syllabiques les notes, qui affectent les syllabes accentuées métriquement, ne sont pas des notes devant durer plus longtemps que les autres; mais devant porter plus d'intensité dans la prononciation. Elles seront marquées par un appui souple et quelque peu élargi de la voix. [1]

---

(1) *Dom Schmidt*, Méthode pratique de chant grégorien, Paris, 1885, partie I, ch. V, p. 38).

Cet accent métrique n'est pas non plus l'accent *tonique* de chaque mot. Car d'après la régularité de ce balancement du vers, l'accent métrique affecte parfois une syllabe accentuée toniquement, mais aussi parfois une syllabe non accentuée.

Il suit de tout cela que pour bien prononcer et chanter les pièces liturgiques composées en vers : « *il faut leur donner un* » *mouvement naturel de récitation, en appuyant quelque peu sur l'accent* » *métrique, sans s'inquiéter beaucoup de l'accent tonique, et en laissant* » *absolument de coté la quantité.* » [1]

Nous disons *sans s'inqniéter beaucoup* de l'accent tonique; ce qui ne veut pas dire que l'accent tonique doive être *supprimé* complètement; mais seulement qu'il doit être mis dans l'ombre.

» L'accent métrique pour le vers, dit très bien *Edgard Tinel* [2], » remplit à peu près la même fonction que l'accent logique dans » la prose; et de même que la prose compte un seul accent » logique par phrase, ainsi le vers ne possède qu'un accent » métrique *principal*. Quant à l'accent tonique, ne pas en tenir » compte serait enfreindre la loi qui exige un *ictus* au moins » pour trois syllabes consécutives. Donner trop fort l'accent » *tonique* serait supprimer la cadence du vers, cette cadence qui » lui donne son rhythme *sui generis* et y établit ce *flux et reflux* » *dont les limites sont marquées.* »

D'après cela, l'accent tonique doit être observé; mais il n'aura plus la valeur que d'un accent secondaire ou tertiaire [3].

D. — Sur quelles syllabes se trouve l'accent métrique?

Pour répondre à cette question, nous devons passer en revue les différents *mètres* ou mesures en usage dans la liturgie.

En même temps que nous indiquerons sur quelle syllabe se trouve l'accent métrique pour chaque espèce de vers, nous dirons aussi où se trouvent les repos dans la strophe :

---

(1) *Dom Pothier*, Les mélodies grégoriennes, chap. XIV, p. 219.

(2) Le chant grégorien, Théorie sommaire de son exécution, Partie II, ch. IV, p. 39.

(3) Voir plus haut, pp. 231 et ss., pp. 241 et ss., p. 245, et pp. 270 et ss.

1°. — Le mètre iambique.

a) Le *vers ïambique dimètre.*

aa) Ce vers se compose de quatre pieds où l'ïambe domine. Il porte deux accents métriques; le premier moins fort ou *secondaire* sur la deuxième syllabe, et le second plus fort ou *principal* sur l'antépénultiéme, c'est-à-dire, dans ce cas, sur la sixième syllabe.

C'est le mètre le plus fréquemment employé. Plus des deux tiers de nos hymnes sont écrites dans ce mètre :

Ex.: Nunc s*a*ncte nobis Spiritus;
Verb*u*m supernum prodiens;
Ven*i* Creator Spiritus;
O gl*o*riosa Virginum;
Te l*u*cis ante terminum;
Cre*a*tor alme siderum; etc. etc...

Exceptionnellement le premier pied de ce vers comprend trois syllabes : Ocul*o*s in altum tollite;
Digit*u*s paternæ dexteræ;

Dans ce cas l'accent métrique secondaire tombe sur la troisième syllabe; les deux premières ne peuvent pas être fondues en une seule; mais elles doivent être doucement quoiqu'*intégralement* prononcées.

Le rhythme savant et quantitatif de ce vers est le suivant : $^6/_8$ ◆ | ■ ◆ ■ ◆ | ■ ◆ ■ (1).

L'hymne des vêpres de l'Avent est assez souvent chantée d'après ce mouvement.

En effet, il n'est pas rare d'entendre :

Creátor álme síderúm,
Ætérna lúx credéntiúm,
Jesú, Redémptor ómniúm,
Inténde vótis súpplicúm.

Il résulte de cette manière de chanter un rhythme presque dansant et indigne de la liturgie.

---

(1) Nous indiquons par une note losange la croche de la musique, et par la note carrée la noire de la musique.

bb) La strophe ïambique régulière se compose de quatre vers; ou plutôt est écrite en quatre lignes ; mais chaque ligne ne forme proprement qu'un demi-vers; de façon qu'après la deuxième ligne il faut une pause plus longue qu'après la première et la troisième.

» Ce n'est pas tout, ajoute *Tinel*. Chaque couple de vers étant » considéré comme un vers unique, et tout accent ayant pour » but l'unité, il s'en suivra que le dernier accent métrique de » chacun de ces deux grands vers aura le pas sur les trois accents » métriques précédents, de manière à ce que cet accent forme » comme l'attache des divers éléments du vers. Cet accent parti- » culier aura pour conséquence nécessaire une pause adéquate » particulièrement sensible. Ainsi les deux moitiés de la strophe » seront parfaitement équilibrées entr'elles et l'une sera comme » le pendant de l'autre » ([1]).

b) Le *vers ïambique trimètre*. —

aa) Ce vers est formé de six pieds au lieu de quatre. Il a douze syllabes. Il exige une pause ou repos après la cinquième syllabe, et il porte un accent métrique faible ou *secondaire* sur la *quatrième*, et un accent métrique *principal* ou fort sur la *dixième*.

Un très-petit nombre de pièces ont été composées dans ce mètre. Nous en avons un exemple dans l'hymne des vêpres de la fête des SS. Pierre et Paul :

Aurea l*u*ce' et decore roseo,
Lux lucis *o*mne' perfudisti sæculum :
Decorans cælos' inclyto martyrio
Hac sacra d*i*e,' quæ dat reis veniam.

Les réviseurs du bréviaire ont changé cette hymne et, ignorant les règles de l'hymnodie, ils ont écrit :

Decora l*u*x æternitatis auream
Diem be*a*tis' irrigavit ignibus,
Apostol*o*rum' quæ coronat Principes,
Reisque in *a*stra' liberam pandit viam.

---

(1) *Tinel*, op. cit. p. 35.

Dans le premier vers la pause est supprimée après la cinquième syllabe, et le rhythme a disparu.

bb) Le repos après la cinquième syllabe n'est qu'une demie pause tandis qu'après la douzième c'est une pause entière [1].

2°. LE MÈTRE TROCHAÏQUE.

a) Le vers trochaïque est composé de sept pieds et demi.

Il comprend donc quinze syllabes; mais il se divise en deux vers plus petits, dont le premier a huit syllabes et le deuxième sept.

L'hymne *Pange lingua* nous en donne un exemple:

Pange lingua gloriosi' Corporis mysterium
Sanguinisque pretiosi,' quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi,' Rex effudit gentium. —

b) Tout le monde est d'accord sur la place des accents métriques dans la première partie du vers. Cette première partie porte un accent métrique faible ou *secondaire* sur la *troisième* syllabe, et un accent fort ou *principal* sur l'avant-dernière, c'est-à-dire sur la *septième*.

Quant à la deuxième partie du vers: *Dom Pothier*, *Dom Schmidtt* et *Dom Kienle* placent un accent métrique *secondaire* sur la *première* syllabe et un accent métrique *principal* sur la *cinquième*; tandis que le chanoine *Van Damme* et *Edgard Tinel* préfèrent les mettre respectivement sur la *troisième* et la *dernière* syllabe.

Que faut-il penser de cette question?

aa) Dans le système de *Dom Pothier* il y a un changement continuel de rhythme. La première partie du vers a un rhythme différent de celui de la seconde partie; et Messieurs *Van Damme* et *Tinel* pensent qu'à cause de cela le rhythme est désordonné, que l'allure n'est rien moins que religieuse, que les vers ne s'emboîtent plus l'un dans l'autre et que la strophe sort littéralement désarticulée de cette opération.

---

(1) Voyez plus haut p 335 la remarque faite par *Tinel* à propos des pauses dans la strophe ïambique.

Nous avouons ne pas voir la vérité de cette assertion. Il ne nous paraît pas qu'il y ait dans la manière d'accentuer de *Dom Pothier* la moindre inconvenance religieuse; et il nous semble que la lecture, que la récitation naturelle et facile de ce vers donne précisément l'accentuation du savant bénédictin.

bb) Ils disent encore que la manière d'accentuer de *Dom Pothier* supprime l'effet cherché par le poète dans l'emploi des rimes croisées. Or disent-ils, si le versificateur a eu recours à cet artifice, c'est pour donner à ses vers un élément poétique et un appoint rhythmique de plus. Ils pourraient ajouter d'ailleurs avec *Legouvé*, que nous avons cité plus haut : « Puisqu'il y a des rimes faites sentir les rimes. »

Nous répondons à cela qu'il y a deux espèces de rimes: celles qu'on pourrait appeler riches, et qui, commençant à la dernière syllabe accentuée, comprennent plus d'une syllabe ; et celles qui se font *seulement* sur la syllabe finale, ou tout au plus sur les deux dernières syllabes dans les mots proparoxitons: comme *Dominus*, *vespera*, *dextera*, *præmium*, etc.

Or nous croyons que quand la rime se fait seulement sur la dernière ou les deux dernières syllabes dans les mots proparoxitons il ne faut pas *pour cela* donner l'accent métrique aux syllabes qui riment. Nous en donnons comme preuve plusieurs hymnes ïambiques qui, bien que *rimant* d'une ou de deux faibles syllabes, n'en continuent pas moins à porter l'accent métrique sur la syllabe qui précède la rime.

Ainsi en est-il dans les quatre hymnes suivantes composées par divers poètes.

aaa) Hymne composée par St Hilaire:

Jesu quadragenar*iæ*
Dicator abstinent*iæ*
Qui ad salutem ment*ium*
Hoc sanxeras jejun*ium*.

bbb) Hymne composée par St Ambroise:

Aurora lucis rutil*at*
Cœlum laudibus inton*at*

Mundus exultans jubil*at*
Gemens infernus ulul*at*.

ccc) Hymne composée par St Odon de Cluny :

Maria soror Laz*ari*
Quæ tot commisit crim*ina*
Ab ipsa fauce tart*ari*
Redit ad vitæ lim*ina*.

ddd) Hymne composée par St Thomas d'Aquin:

Verbum supernum prod*iens*
Nec Patris linquens dext*eram*
Ad opus suum ex*iens*
Venit ad vitæ vesp*eram*.

Dans aucune de ces hymnes, soit à rimes directes, soit à rimes croisées, personne ne mettra le second accent métrique sur les syllabes qui riment (1).

cc) Il nous semble enfin fort difficile et disgracieux de mettre l'accent métrique sur la dernière syllabe des vers :

Veni sancte Spirit*us*
Et emitte cœlit*us*
Lucis tuæ radi*um*.

Il faudrait cependant le faire dans l'opinion que nous combattons.

Messieurs *Van Damme* et *Tinel* avouent qu'il y a une difficulté à accentuer la syllabe finale des vers comme : *Veneremur cernui;* mais

---

(1) On pourrait ajouter que malgré que la *cinquième* syllabe de la première partie du vers saphique rime souvent avec la *sixième* syllabe de la deuxième partie du même vers, il faut néanmoins placer les accents métriques respectivement sur la *quatrième* et la *cinquième* syllabe. (Voir plus bas).

Ajoutons encore qu'Adam de St Victor « le plus grand poète chrétien du moyen-âge » a une foule de pièces rimant de façon à ce que l'accent métrique tombe sur la syllabe qui précède la rime. Ainsi l'hymne paschale :

Solemnis est celebr*itas*
Et vota sunt solem*nia*
Primæ diei dign*itas*
Prima requirit gau*dia*

Et celle de l'Invention de la Sainte Croix :

Rubens Agni sangu*ine*
Agni sine mac*ula*
Qui mundavit sæc*ula*
Ab antiquo crim*ine*.

ils pensent que dans la pratique cet inconvénient disparaîtra, si l'on a soin d'affaiblir le son sur ces finales, et ils ajoutent que cela se fera facilement, « l'instinct même induisant le chanteur à déposer délicatement toute cadence et à laisser expirer tout son final. »

Nous croyons que la chose est au contraire fort difficile, surtout quand il faut *accentuer* cette syllabe, d'autant plus que, comme Monsieur le chanoine de Gand le fait remarquer à juste titre dans cette même étude sur l'accentuation, « les flamands [1] ne savent » pas s'affranchir de trop accentuer les syllabes finales. Écoutez les » faisant une récitation,... vous entendrez un accent énergique » sur chaque syllabe où se fait une pause. Ils disent en effet :

« *Salve Regina mater misericord*iæ. »

« *Dominus vobisc*um. »

« *Deus qui nobis sub Sacramento mirab*ili, *passionis tuæ memoriam reliqui*sti etc. »

« *Ecce sacerdos mag*nus, *qui in diebus su*is etc. »

S'il en est ainsi, quelle difficulté n'y aurait-il donc pas au cas où il faudrait accentuer ces syllabes finales?

Nous sommes partant d'opinion, sauf avis meilleur, d'accentuer la strophe trochaïque, comme le fait *Dom Pothier*, c'est-à-dire de la façon suivante :

Pange l*i*ngua gloriosi
C*o*rporis mysterium,
Sanguin*i*sque pretiosi
Qu*e*m in mundi pretium,
Fructus v*e*ntris generosi,
R*e*x effudit gentium.

c) La pause après la première partie du vers n'est qu'une demi-pause. Celle après la seconde partie est une pause complète [2].

d) Le mètre trochaïque se présente sous diverses autres formes :

---

(1) Et les français encore moins.

(2) Voir plus haut, p. 335, la remarque faite par *Tinel* à propos des pauses dans la strophe iambique.

Ainsi le *Dies iræ dies illa* présente trois fois de suite la première partie du grand vers. Le *Stabat Mater* et le *Lauda Sion* répètent deux fois la première partie avant de donner la seconde. Le *Veni sancte Spiritus* chante trois fois de suite la deuxième partie du vers sans donner la première.

Enfin l'hymne *Ave Maris Stella* n'a que trois pieds ou six syllabes. Elle porte un accent métrique *très-faible* sur la première, et un accent métrique *principal* sur la *cinquième :*

*A*ve maris st*e*lla,
*D*ei Mater *A*lma,
*A*tque semper v*i*rgo,
F*e*lix cœli p*o*rta.

3°. La strophe saphique. —

a) La strophe saphique a été primitivement composée dans un mètre savant; mais la poésie populaire, comme nous l'avons dit plus haut, p. 329 et 330, l'a transformée et en a fait une strophe rhythmique par accentuation.

Elle comprend trois grands vers *saphiques* suivi d'un vers *adonique*.

Le vers saphique composé de onze syllabes exige une pause après la cinquième, et se divise ainsi en deux petits vers.

De cette manière toute la strophe comprend sept divisions que Gui d'Arezzo appelle des *particulæ*.

b) Le vers saphique porte l'accent métrique *secondaire* sur la *quatrième* syllabe et l'accent métrique *principal* sur la *dixième*.

Le petit vers adonique a ces mêmes accents sur la *première* syllabe et la *quatrième*.

La strophe se présente donc ainsi :

Ut queant l*a*xis' reson*a*re fibris
Mira gest*o*rum' famuli tu*o*rum,
Solve poll*u*ti' labii re*a*tum
S*a*ncte Jo*a*nnes.

Voir aussi les hymnes : *Iste Confessor, Christe Sanctorum decus Angelorum*, et plusieurs hymnes récentes.

c) Après la cinquième syllabe il y a une demi-pause et un repos complet après la onzième.

4°. Le mètre asclépiade.

a) La strophe asclépiade régulière comprend trois grands vers *asclépiades* suivis d'un vers *glyconien*.

Le vers asclépiade est composé de douze syllabes; mais prenant une pause après la sixième, il se divise en deux petits vers de six syllabes chacune.

En voici un exemple :

Sacris solemniis' juncta sint gaudia,
Et ex præcordiis' sonent præconia :
Recedant vetera' nova sint omnia,
Corda, voces et opera.

b) Pour le petit vers glyconien tout le monde est d'accord à mettre un accent *secondaire* sur la *troisième* syllabe et un accent *principal* sur la *sixième*.

Quant à la deuxième partie du vers asclépiade, on est d'accord aussi pour affecter d'un accent *principal* l'antépénultième, c'est-à-dire la dixième syllabe de tout le grand vers. *Dom Pothier* dans cette deuxième partie, ajoute un accent métrique *secondaire* ou *faible* sur la première syllabe, chose que tous concèderont aisément.

Mais on n'est pas d'accord pour déterminer la place de l'accent métrique dans la première partie du vers.

Dom Pothier, et avec lui *Dom Schmidt*, et d'une manière obscure *Dom Kienle*, placent un accent métrique sur la *troisième* syllabe.

Messieurs *Van Damme* et *Tinel* le placent au contraire sur la *quatrième*.

D'après *Dom Pothier* la strophe asclépiade est donc accentuée comme suit :

Sacris s*o*lemniis' j*u*ncta sint gaudia,
Et ex pr*æ*cordiis' s*o*nent præconia:
Reced*a*nt vetera' n*o*va sint omnia,
Corda, v*o*ces et opera.

La mélodie semble peut-être donner raison à cette manière de voir; néanmoins nous croyons avec *Van Damme* et *Tinel* que la lecture de l'hymne proteste trop fortement contre cette manière d'accentuer. Nous ne pouvons penser que S[t] Thomas, l'auteur de cette hymne, aurait placé *à chaque fois* l'accent métrique sur une syllabe tout ordinaire, alors surtout qu'il la fait suivre à chaque fois aussi d'une syllabe principale. Nous accentuons donc comme suit:

Sacris sol*e*mniis' j*u*ncta sint gaudia,
Et ex præc*o*rdiis' s*o*nent præconia:
Recedant v*e*tera' n*o*va sint omnia,
Corda, v*o*ces et opera.

De plus la lecture, la récitation naturelle et spontanée de cette hymne se fait d'ailleurs d'après cette manière d'accentuer.

c) Il arrive quelque fois que le quatrième vers est non pas un *glyconien* mais un *phérécratien*. Ce vers est juste composé comme le glyconien; sauf que les deux syllabes brèves finales sont remplacées par une longue. Il s'accentue comme le vers glyconien:

Exemple. Per vest*i*gia gressus.

d) Dans la strophe asclépiade, il y a un demi repos après la sixième syllabe et une pause complète après la douzième.

e) *Dom Pothier* fait remarquer que les vers asclépiade et glyconien veulent qu'on chante lentement les trois premières syllabes et qu'on marque très-bien les accents métriques de la deuxième partie du vers.

5°. Quelques mètres exceptionnels.

Outre ces mètres fréquemment employés et clairement indiqués, il y a quelques hymnes composées irrégulièrement ou tout au moins d'après un mètre dont l'emploi est plus rare.

Nous avons ainsi:

a) L'hymne des vêpres de S[t] *Herménégilde*, composée de deux vers *asclépiades*, d'un *phérécratien* et d'un *glyconien*, et partant accentuée comme suit:

Regali s*o*lio' f*o*rtis Iberiæ
Hermenegild*e* jubar' gl*o*ria Martyrum, (1)
Christi qu*o*s amor almis
Cœli c*œ*tibus inserit.

b) L'hymne des vêpres de *S*te *Élisabeth* est un spécimen de la strophe *archiloquienne.*

Cette strophe se compose de trois vers différents.

Le premier est un *ïambique trimètre;* le deuxième un vers *archiloquien mineur*, composé de sept syllabes et portant un accent *secondaire* sur la syllabe *initiale* et un *principal* sur la *quatrième;* le troisième vers enfin est un *ïambique dimètre.*

L'accentuation de cette strophe est donc la suivante :

Domare c*o*rdis' impetus Elisabeth
F*o*rtis, inopsque Deo
Serv*i*re, regno prætulit.

c) L'hymne de la Ste Vierge : *O quam glorifica*, composée de quatre vers semblables. Chaque vers est un *asclépiade* sauf que les deux syllabes brèves finales sont remplacées par une longue. Ils s'accentuent comme l'asclépiade, de la façon suivante :

O quam glor*i*fica' l*u*ce coruscas
Stirpis Dav*i*dicæ' r*e*gia proles,
Sublimis r*e*sidens' V*i*rgo Maria
Supra cœl*i*genas' *æ*theris omnes.

d) On rencontre parfois le *distique* composé d'un *hexamètre* et d'un *pentamètre.*

L'hexamètre n'a que deux accents métriques stables, placés sur la longue du *dactyle* et du *spondée* qui finissent le vers, de même que le pentamètre sur la longue qui précède chacun des deux derniers *anapestes.* Les autres accents métriques changent continuellement de place.

Exemple : Virgo Dei Genitrix' quem totus non c*a*pit *o*rbis
In tua se clausit' v*i*scera f*a*ctus homo.

---

(1) Les deux syllabes *mene* n'ont que la valeur rhythmique d'une seule. Le poète a été gêné par ce nom propre rebelle au mètre. (Van Damme).

Les antiennes : *Hic vir despiciens* et *O magnum pietatis opus.* Le *Gloria laus* du dimanche des Rameaux en sont d'autres exemples.

c) Enfin on retrouve parfois des antiennes ou versets composés uniquement d'*hexamètres.*

L'*Alma Redemptoris* nous en donne un modèle.

6°. REMARQUES. —

Première remarque. — Dans le chant liturgique on a aussi quelques hymnes ou pièces de vers de composition récente, et dont le rhythme suit la mesure de la musique moderne, comme par exemple le *Veni sancte Spiritus* et le *Adeste fideles.*

Elles ne présentent aucune difficulté et se chantent comme d'instinct dans la mesure qui leur a été assignée. —

Deuxième remarque. — Dans toutes les hymnes, *on doit cependant éviter de trop marquer la mesure*, on doit les chanter avec largeur et aisance, « dans un mouvement plutôt lent que vif et sans excès, « une allure trop lente manquant autant de naturel qu'une « allure trop vive. Ici comme partout c'est au sens esthétique à « fixer le mouvement, de même que c'est à lui à régler l'intensité « des divers accents et la valeur des différentes espèces de « pauses (1). »

Enfin on doit même, lorsque c'est possible sans s'écarter du rhythme à exprimer, observer le léger retard de la fin des mots, *mora ultimæ vocis*, qui sert à les distinguer et à rendre les paroles intelligibles. (2)

---

(1) *Tinel*, op. cit. p. 39.

(2) « Pour bien chanter une hymne, il faut s'être bien rendu compte du texte, et con- « naître la mélodie au moins à peu près par cœur ; chose du reste que tout maître de « chant exige de l'artiste pour une bonne interprétation d'un morceau à couplets. « Rendue avec intelligence, l'ancienne hymne liturgique est un chant d'une grande « beauté et qui va droit au cœur. Il mériterait d'être étudié avec soin dans les collèges « et les établissements où les élèves comprennent le latin. Au contact de ces morceaux « choisis des poètes chrétiens où les pensées propres aux temps et aux fêtes liturgiques « sont exprimées dans toute leur force, leur charme et leur profondeur, non seulement « les élèves apprendraient à savourer la liturgie ; mais ils s'y formeraient singulière- « ment le goût musical et s'initieraient à la beauté des modes et à la tonalité de la « musique ancienne. » (*Dom Kienle*, op. cit, partie III, ch. VI, p. 157.

CHAPITRE V.

DU CANTUS ACCENTUS

OU

DES RÉCITATIFS SIMPLES.

ARTICLE I.

NOTION ET RÈGLES GÉNÉRALES.

I. — NOTION. Le cantus accentus est un simple récitatif, quelque peu modulé d'après des formules fixes et déterminées. Le chant se fait sur une et même note, sauf pour les syllabes finales ou demi-finales qu'on fait ressortir à l'aide de petites modulations.

II. — RÈGLES GÉNÉRALES :

Règle essentielle : Le *cantus accentus* (comme aussi la *psalmodie*), se faisant sur des modulations fixes et déterminées d'avance, désire *toujours*, *autant que possible*, qu'il y ait pour ces modulations juste le *même* nombre de syllabes que de notes (simples ou groupées) (1). L'ancienne maxime disait : *quantæ notæ in finali, tantæ syllabæ cantantur*. On pourra, *quand il y a un motif*, avoir plus de syllabes que de notes ; mais la différence entre le nombre des notes et des syllabes ne pourra pas être grande. Nous verrons ainsi plus bas qu'on ne peut pas avoir trois syllabes pour une note. (Voir plus haut pp. 248 et 249, 264 et 265).

(1) En comprenant bien qu'un groupe de notes ne compte que pour une note.

Cela posé, voici les règles :

A. — *Première règle.* — Le *cantus accentus* est par excellence un chant syllabique. Il faut donc avant tout lui appliquer toutes les règles données plus haut au chapitre III, article I (pp. 263 et 264), et par conséquent aussi toutes les règles du chapitre II (pp. 167 à 262).

Parmi toutes les règles données aux endroits indiqués, il faut surtout :

1°. Que le chant récitatif soit bien compris par toutes les parties du chœur, et pour cela il est nécessaire que le chantre ou lecteur *vocalise* (chap. II, art. II, pp. 217 à 224), *articule* (chap. II, art. III, pp. 224 à 229), et *accentue* (chap. II, art. IV, pp. 229 à 250), non seulement d'une manière parfaite, mais avec une certaine netteté et énergie particulières, et même avec une *légère exagération.* « Celle-ci, dit Dom Schmitt, s'adoucira dans l'espace et produira « aux extrémités du chœur l'effet à peine normal d'une pronon- « ciation ordinaire. » (1)

2°. Il faut en second lieu bien prendre garde à maintenir le ton sans hausser ni baisser. (Voir plus haut p. 194 à 198).

3°. En troisième lieu, le mouvement ne peut être ni trop lent, ni trop rapide, mais celui d'une déclamation bien faite, et maintenu uniforme jusqu'à la fin.

4°. Enfin le lecteur ou le chantre doit prendre tel ton qui se trouve le mieux dans le diapason de sa voix, sauf peut-être quand il chante en plein air ou dans une église très-vaste, cas auxquels il faudra, pour être compris le plus loin possible, prendre un ton un peu plus élevé, sans cependant jamais forcer sa voix.

Il y a exception à ce point s'il s'agit d'un récitatif auquel le chœur doit répondre. Alors il faut en effet prendre tel ton qui convient le mieux à la généralité des voix, en même temps qu'à l'endroit où se célèbre l'office, et aux coutumes du lieu. (Voir plus haut p. 302 à 304).

---

(1) Op. cit. Partie I, chap. V, p. 42.

B. — *Deuxième règle.* — A moins d'indication contraire, tous les chants du cantus accentus commencent par la dominante:

Ex.:

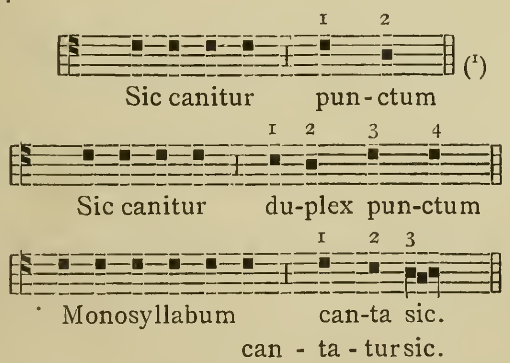
Lectio, etc.....
Parce mihi.....
Sequentia....
Dominus.....

C. — *Troisième règle.* — La modulation finale l'emporte sur toute autre modulation. Que le morceau finisse par un mot ordinaire ou par un monosyllabe, ou par une interrogation, il faut chanter la modulation *finale.*

D. — *Quatrième règle.* — Quand la modulation interrogative coïncide avec une autre modulation, c'est la modulation interrogative qui l'emporte, sauf ce que nous venons de dire de celle qui finit tout le morceau.

E. — *Cinquième règle.* — La modulation est *simple*, *composée* ou *mixte*: *simple*, quand elle ne nécessite que *deux* syllabes; *composée* quand elle en requiert *quatre;* et *mixte* quand elle en demande *trois.*

Exemples :



F. *Sixième règle.* — Les syllabes se divisent en syllabes *valables*

(1) Dans ce chapitre et dans le suivant, nous employons la petite barre pour indiquer le commencement de la modulation.

et en syllabes *superflues*, c'est-à-dire en syllabes qui se comptent ou qui ne se comptent pas dans ce nombre de deux, de trois ou de quatre syllabes requises pour la modulation.

Les syllabes *valables* sont: 1°: toute syllabe qui porte un accent tonique soit principal, soit secondaire, soit même tertiaire, (Voir plus haut, pp. 232, 241 et 242); 2°: la syllabe qui suit immédiatement l'accent tonique [1], excepté dans les mots proparoxitons où la syllabe valable est la seconde après l'accent tonique; et 3°: le monosyllabe final, même s'il n'a pas d'accent.

Toutes les autres syllabes sont *superflues*.

		1		2		3		4
Exemples :		Déx	-	tris		mé	-	is;
		de	-	al	-	bá	-	bor;
		Dó-(mi)-		no		mé	-	o;
		cá- (pe)-		re		cá-		(pi)-at;
		ré	-	us	(est)	mór	-	tis;
	Dixit	ad		Ma	-	rí	-	am.

Remarques : *Première* : Quand l'accent tonique secondaire est suivi de deux syllabes non-accentuées, on regarde cette partie du mot comme un proparoxiton, c'est-à-dire que seule la seconde de ces deux syllabes non-accentuées sera valable.

	1				2		3	4
Exemples :	Bé	-	(ne)	-	di	-	cá	- mus;
	ca	-	(le)	-	fe	-	cé	- runt.

Seconde remarque : Quand la phrase se termine par un monosyllabe, ce monosyllabe est valable, dit la règle; mais alors :

a) Si ce monosyllabe est précédé d'un autre monosyllabe, le premier non seulement est valable aussi; mais, pour les règles qui nous occupent, il est considéré comme portant un accent au moins secondaire :

Exemples : Revertémur ad vos; (1 = -té-, 2 = -mur, 3 = ad, 4 = vos)

Dixísti de me. (1 = de, 2 = me)

(1) Que ce soit dans le même mot ou dans un autre. Ainsi dans le mot *Martha*, la syllabe *ta* est valable. Dans le mot *Maria*, la syllabe *ma* l'est également quand elle est précédée d'une syllabe accentuée, comme serait par exemple un monosyllabe.

b) Si ce monosyllabe est précédé d'un mot polysyllabique, alors : *aa)* suivant certains auteurs *toutes* les syllabes entre l'accent tonique principal de ce mot et le monosyllabe deviennent superflues.

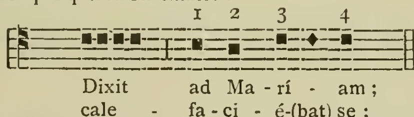
			I		2		3			4
Exemples :	cale	-	fa	-	ci	-	é	-	(bat)	se ;
			ca	-	le	-	fá	-	(ciens)	se.

bb) Nous croyons que cela est contraire à la règle essentielle (voir plus haut p. 345) et par là-même à une règle générale, qui en découle, et qui dit qu'on peut chanter *deux* syllabes pour *une* mais jamais *trois* ([1]). En d'autres termes qu'entre deux syllabes valables il ne peut jamais y avoir plus d'une syllabe superflue.

Il en suit qu'entre le dernier accent tonique et le mot monosyllabique, on ne peut négliger qu'une seule syllabe mais jamais davantage.

---

(1) Cette règle sert à conserver le caractère de la mélodie.
Il est certain en effet que quand on chante :



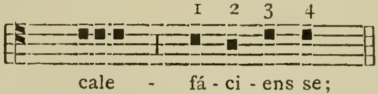
on a d'une manière exacte la modulation requise ; mais quand on chante au contraire :

I 2 3 4

ca - le - fá-(ciens) se ;

la modulation est arrêtée dans son mouvement par les deux syllabes *ciens*, et la mélodie reçoit un choc désagréable.

Il est vrai que quand on chante :



on semble déplacer l'accent du mot ; mais d'abord en prononçant d'une manière *plus faible* la syllabe *ens* et en donnant un *léger forte* à la syllabe *fa*, l'accentuation ressort d'une manière correcte ; puis les anciens auteurs ont pensé que dans les cas où, comme dans celui-ci, la modulation est déterminée d'avance, il fallait conserver cette modulation intacte, parce qu'ils savaient qu'il faut *autant que possible* faire correspondre le nombre des syllabes au nombre des notes. (Voir plus haut, p. 345 et ce que nous dirons plus bas de la règle : *Nunquam tres pro una.*)

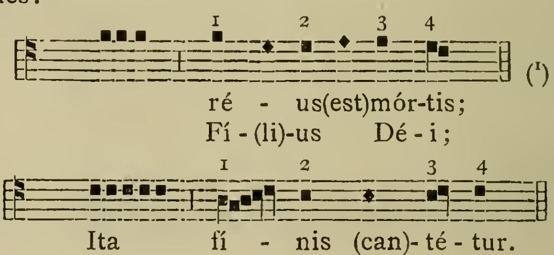
Nous pensons donc devoir chanter :

calefá[1] - ci[2] - é[3] - (bat) se[4] ;
calefá - ci - ens se.

G. — *Septième règle.* — Les syllabes valables ont *toujours* droit à une note particulière, ou à un groupe de notes inséparables ; les syllabes superflues *seulement quelquefois.*

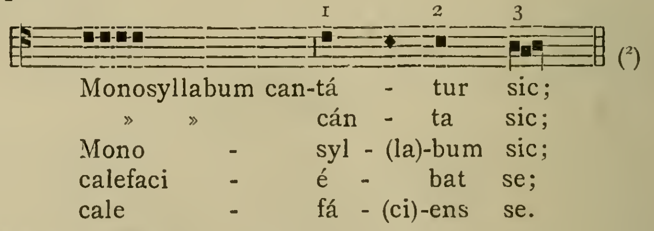
Quand les syllabes superflues n'ont pas de note, elles se chantent sur la note attribuée à la syllabe *suivante.* Si cette syllabe suivante porte un groupe de notes, alors la syllabe superflue se chante sur la première du groupe. Dans ces cas on a ce qu'on appelle l'*anticipation* de la note qui forme modulation.

Exemples :



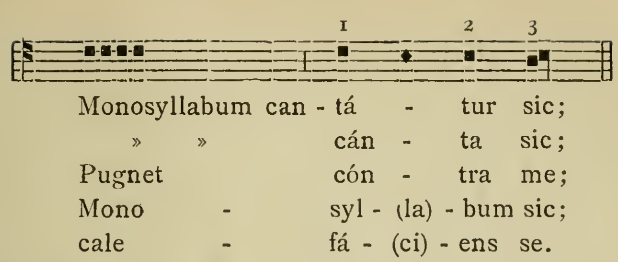
Exception: Quand, devant un point, la phrase se termine par un *seul* monosyllabe, la syllabe superflue précédant *immédiatement* ce monosyllabe ne s'ajoute pas à la note suivante ; mais possède une note à elle seule.

Exemple :



(1) Dans tout ce chapître du cantus accentus et dans le chapître suivant de la Psalmodie, nous emploierons la note losange ◆ pour indiquer les syllabes superflues.

(2) Pour le cas du monosyllabe, la note de la syllabe immédiatement précédante, qui d'après la règle sixième devrait être superflue, sera indiquée par la note *carrée* ■.

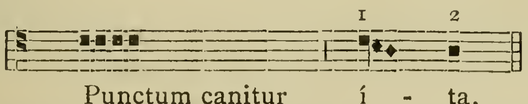


H. — *Huitième règle* : Il arrive que les formules de modulation indiquent un groupe de notes pour l'une ou l'autre des quatre syllabes. Dans ce cas, ce groupe est inséparable et ne peut jamais affecter qu'une seule syllabe :

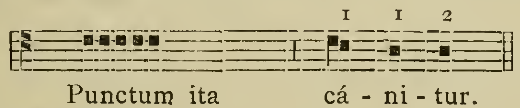
Exemple :



Exception : Le point au chant solennel de l'Évangile se chante en donnant un groupe de trois notes sur la syllabe qui commence la modulation :



Nous croyons que quand le mot final est un proparoxiton, on peut diviser la formule et chanter :



I. — *Neuvième règle* : L'avant-dernière note de toute modulation doit se trouver sur une syllabe accentuée, afin de préparer tout le chœur à la cadence finale.

Donc la modulation *simple* commencera régulièrement par une syllabe accentuée, et la modulation *composée* aura une syllabe accentuée sur l'avant-dernière note, c'est-à-dire sur la troisième.

Exceptions. *Première exception.* Dans la modulation *mixte*, la syllabe accentuée doit être affectée de la première note de la modu-

lation, donc non pas de l'avant-dernière mais de l'anté-pénultième.

Deuxième exception. Jamais sur une note on ne peut chanter plus de deux syllabes. Par exemple si une modulation se terminait sur un monosyllabe précédé d'un mot proparoxiton: comme par ex: *calefáciens se; frumenti sátiat te,* et si alors on plaçait l'avant-dernière note sur la syllabe accentuée, (respectivement sur *fa* ou sur *sa*), on aurait trois syllabes sur la dernière note (respectivement *ciens se* et *tiat te*). C'est là ce que la règle défend. D'après elle, il faut donc placer l'avant-dernière note non pas sur la syllabe accentuée, mais sur la syllabe finale du mot proparoxiton, et chanter:



et non pas :

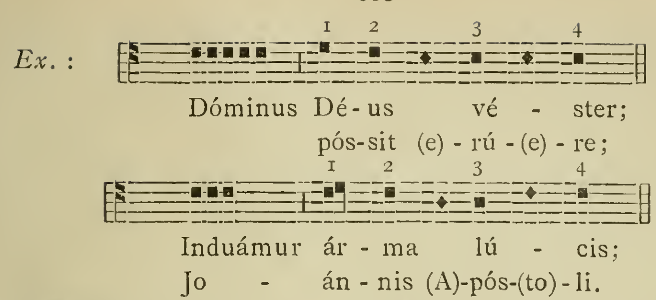
Justification. Nous avons déjà donné plus haut (règle essentielle, p. 345 et sixième règle, seconde remarque, note, p. 348) une justification de cette règle. Nous en donnerons encore une au chapître suivant, traitant de la Psalmodie. Contentons-nous de répéter ici qu'une mélodie déterminée d'avance veut autant que possible être respectée et conservée entièrement ; ce qui n'est pas possible quand on accumule ainsi les syllabes sur une et même note.

J. — *Dixième règle.* La première note de la modulation *composée* requiert-elle une syllabe accentuée?

Pour répondre à cette question, il faut distinguer plusieurs cas:

1°. Si la modulation commence sur une note *plus élevée* que la dominante, (ou sur un groupe montant plus haut que la dominante), alors cette première note (ou ce groupe) doit se placer sur une syllabe accentuée:

Ex. :



Remarque. Si dans ce cas la *seconde* note est encore *plus élevée* que la première nous ne trouvons plus la même nécessité de commencer par une syllabe accentuée;

Ainsi nous croyons qu'on peut alors commencer simplement par la deuxième syllabe qui précède l'accentuation de l'avant-dernière note et chanter :



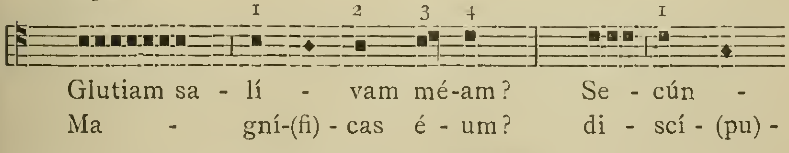
Di - cé - bant ó - mnes; Fuísset, hó - mo íl - le;
sín - gu - li ó - mnes; In memó-ri - am é - jus;
senió-(ri) - bus di - cé - bant; Impleán-tur Scri- ptú-ræ;
é - i di - scí-(pu)-li; Il - luc et ó - rem.

C'est que la mélodie demande qu'on fasse le plus possible correspondre le nombre des syllabes au nombre des notes. Or, ici la prononciation correcte du texte ne requiert pas qu'on commence sur une syllabe accentuée.

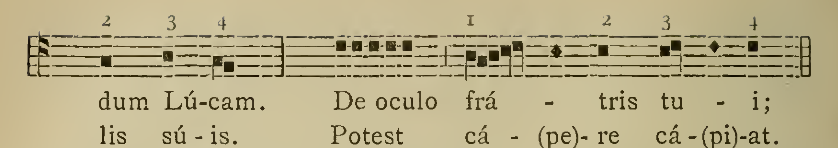
2°. Si la modulation commence par la dominante, (ou par un groupe qui monte jusqu'à la dominante), alors :

a) Si la *seconde* note est *plus basse* que la dominante, il faut commencer sur une syllabe accentuée.

Exemples :



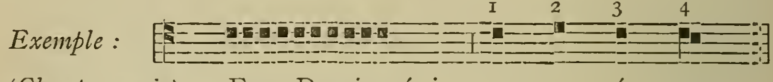
(1) Voir plus bas, la première remarque du 3°, p. 354.



b) Si la *seconde* note est *plus élevée*, il n'y a plus de nécessité de commencer sur une syllabe accentuée.

On commence donc sur la deuxième syllabe avant la pénultième note.

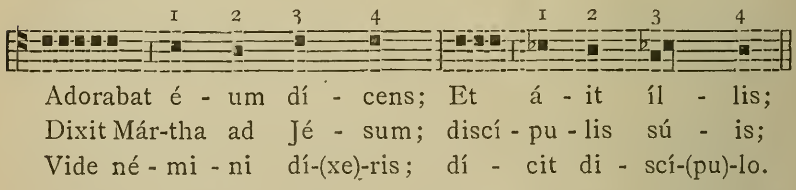
Exemple :



(*Chant romain*).

3°. Si la modulation commence par une note plus basse que la dominante, il n'est aucunément nécessaire de commencer sur une syllabe accentuée; on prend donc simplement la deuxième syllabe avant la pénultième note.

Exemple :

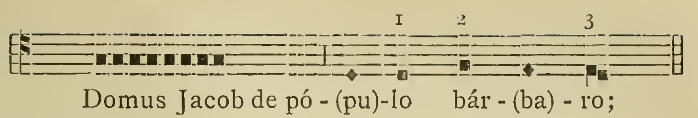


Première remarque. Dans les cas où la modulation commence sur une syllabe non-accentuée, si la syllabe immédiatement avant la première de la formule, est la syllabe brève des mots proparoxitons, alors au lieu de chanter cette syllabe brève sur la dominante, on *peut* la considérer comme syllabe superflue, et partant la joindre à la syllabe suivante c'est-à-dire à la syllabe sur laquelle commence la modulation.

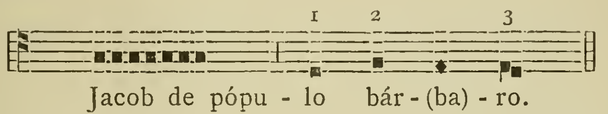
Nous disons on *peut*, parce que la nécessité de l'observation de la règle donnée dans cette remarque dépendra quelque peu des cas.

Elle nous semble, pour la bonne diction, *devoir être observée* quand la première syllabe de la modulation est notablement en dessous de la dominante :

Ainsi nous croyons devoir chanter :

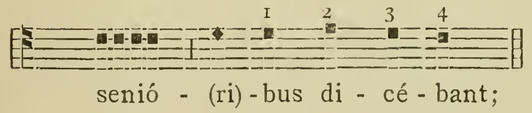


et non pas :

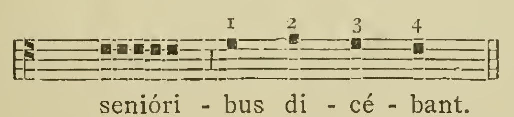


Elle sera aussi observée, mais avec moins de nécessité, dans le cas où la première note modulatoire est plus élevée que la dominante :

Ainsi on dira :

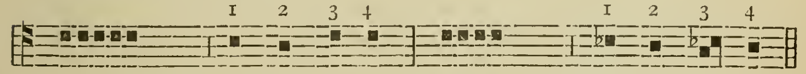


plutôt que :



Enfin elle ne devra pas être observée, si la première note n'est que d'un seul degré au dessous de la dominante, *surtout* quand ce degré n'est que d'un demi-ton.

Ainsi on dira très-bien :



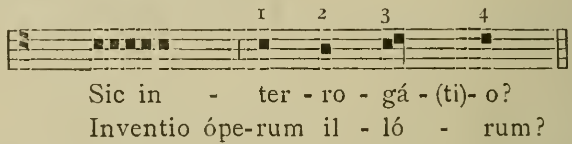
Deuxième remarque : Si le cas se présentait où la seconde note dominerait en même temps la première et la troisième, alors que la première n'est pas plus élevée que la dominante, *on pourrait* [1] dans certains cas, mettre une syllabe accentuée sur la deuxième aussi bien que sur la troisième note. Ce cas ne se présente pas au

(1) Je dis *on pourrait* car la chose n'est pas nécessaire ; cela dépendra des cas ; il faudra consulter son oreille.

cantus accentus de notre diocèse (1). Voyez plus bas le Chapître de la Psalmodie, article III, § II, sixième règle.

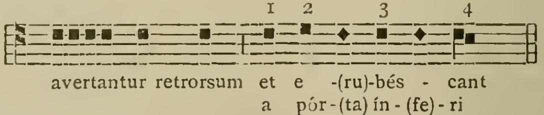
L. — *Onzième règle*. Quand, pour le commencement de la modulation *composée*, il est nécessaire de prendre une syllabe accentuée, il suffit pour cela d'une syllabe portant l'accent *secondaire;* et il *faut*, dans tous les cas, prendre la première syllabe accentuée, soit principalement soit secondairement, que l'on rencontre en remontant dans la phrase depuis l'accentuation de l'avant-dernière note.

D'après cela il faudra chanter:

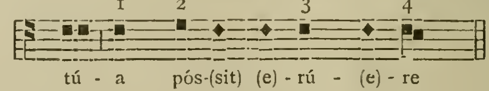


Remarque: On peut avoir ici le cas où le dernier mot de la modulation, n'ayant que deux ou trois syllabes et portant l'accent tonique sur la première, soit précédé d'un mot monosyllabique, qui lui-même est précédé d'un proparoxiton, comme par exemple: *Apóstoli ad Títum, oppróbrium in géntibus, stérilem in dómo, patiéntibus per ómnia;* ou aussi des exemples comme: *óperum illórum;* cas dans lesquels entre les deux accents toniques principaux, il y a trois syllabes intermédiaires.

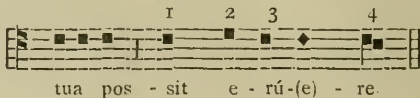
(1) On en trouve des exemples au chant romain, ainsi le verset de l'office des défunts pourrait être chanté :



On ne pourrait pas le faire si on avait *tres pro una*. Ainsi on ne pourrait pas chanter:

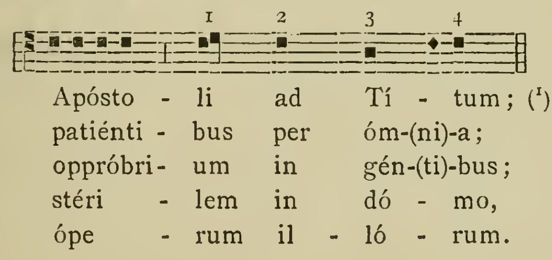


Car on aurait sur une note *sit*, *e*, *ru*. Dans ce cas on devra chanter:

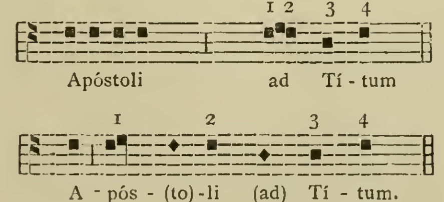


Dans ce cas certains auteurs commencent la modulation composée sur le premier accent tonique principal, c'est-à-dire, dans les exemples cités, respectivement sur les syllabes *pos*, *pro*, *ste*, *en* et *o*.

Il nous semble que c'est méconnaître la règle qui dit qu'il suffit d'un accent secondaire pour commencer la modulation. Or, ici dans le cas, entre les deux accents principaux *pos* et *Tit*, *pro* et *gen*, *ste* et *do*, *en* et *om*, *o* et *lo*, il faut nécessairement placer un accent secondaire, autrement on aurait trois syllabes de suite sans accent. (Voir plus haut p. 232 et 233). La difficulté dans ce cas pourrait-être de savoir s'il faut placer l'accent secondaire sur le monosyllabe ou sur la finale du proparoxiton précédent. Cela dépendra des cas. Si le monosyllabe emporte une signification importante et spéciale (voir plus haut p. 233 à 238), il portera l'accent et dans ce cas nous pensons qu'il faut commencer la modulation sur lui. Si, au contraire, le monosyllabe n'a pas cette importance spéciale dans la phrase, alors on doit commencer la modulation sur la syllabe finale du mot proparoxiton, et chanter :



(1) S'il déplaisait à quelques-uns de chanter de cette manière les mots *Apostoli ad Titum*, nous préférerions en tout cas chanter



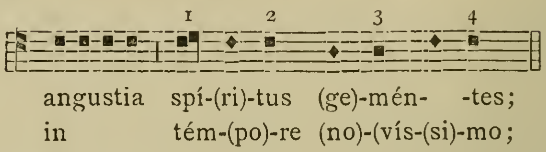
plutôt que :

Quoique cette nouvelle manière soit fautive d'après nous.

Pour le même motif il faut chanter :



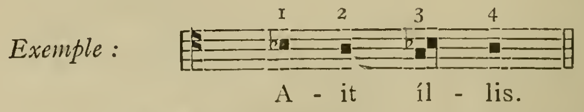
et non pas :



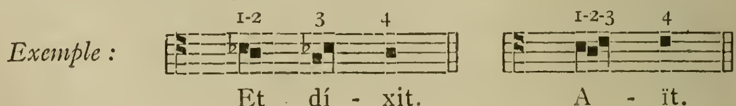
En effet dans tous ces cas, d'après la loi du rhythme, la syllabe finale des mots *spiritus*, *tempore*, porte un accent secondaire, et partant c'est sur elle qu'il faut commencer la modulation.

Ajoutons d'ailleurs comme justification que toujours la mélodie demande autant que possible d'être entièrement respectée, et de faire correspondre le plus possible le nombre des syllabes au nombre des notes. (Voir plus haut, règle essentielle, p. 345, et sixième règle, remarque seconde, note, p. 349.)

M. — *Douzième règle :* Quand la phrase n'a que juste le nombre de syllabes exigées pour la modulation, celle-ci doit commencer sur la première syllabe quelle qu'elle soit, et on doit prendre aussi immédiatement la première note de la formule modulatoire, même quand celle-ci n'est pas la dominante. C'est une dérogation à la règle deuxième.



N. — *Treizième règle :* Quand la phrase n'a pas même le nombre voulu de syllabes, on chante sur la première toutes les notes qu'on aurait données aux syllabes manquantes.



ARTICLE II.

DES DIVERS CHANTS RÉCITATIFS.

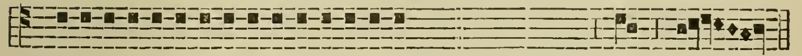
Nous donnerons pour chaque récitatif la manière dont on le chante dans le chant romain et celle qui est en usage dans notre diocèse.

§ I.

DES VERSETS.

I. — Le verset que l'on chante après **l'hymne** dans l'office est le même dans le chant Romain et dans celui de notre diocèse.

A. — Aux fêtes doubles :



v). Constítues eos príncipes super omnem terram, a - a - m ;
R). Mémores erunt nóminis tui Dómine, e - e.

B. — Aux fêtes sémi-doubles :

v). Dirigátur Dómine oratio me - a - a ;
R). Sicut incénsum in conspéctu tu - o - o.
v). Angelis suis Deus mandávit de te - e.

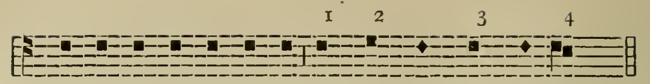
C. — Aux fêtes simples et aux féries :



v) Dómine in cœlo misericórdia tu-a - a.
R) Et véritas tua usque ad nú - be - s.

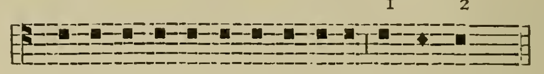
II. — Les versets de **l'office des défunts** et ceux **des Matines et Laudes de l'office des trois derniers jours de la semaine sainte**, se chantent d'une autre façon, et leur formule dans le chant Romain est différente d'avec celle qu'ils ont dans le chant de notre diocèse :

A. — Dans le chant romain la modulation est *composée*. Il est préférable de mettre une syllabe accentuée sous la seconde note.



v) Avertántur retrórsum et e -(ru)-bés - cant
v) A pór-(ta) ín -(fe)-ri.
v) Caro mea re - qui-és -(cet) in spe.

B. Dans notre diocèse, la modulation est *simple.*



v) Avertántur retrórsum et erubés - cant
r) Qui cógitant mihi ma - la
v) A porta ín-(fe)-ri
v) Caro mea requiéscet in spe.

III. — Les **versets ordinaires** :

A. — Dans le chant Romain.

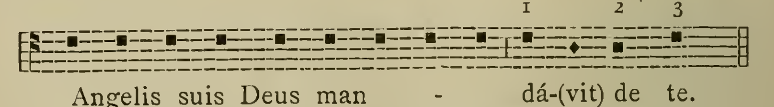
1°. Le verset se chante toujours de même façon, que l'office soit *solennel* ou *férial.*

2°. La modulation est *simple.* Elle se fait en descendant d'une tierce mineure sur la syllabe finale, de *ut* à *la*.



v) Ora pro nobis sancta Dei gé-(ni)-trix
v) Panem de cœlo præstitisti é - is.

3°. Quand le verset se termine par un monosyllabe ou par un mot *hébreu indéclinable* (1), la modulation est *mixte*, et se fait de la façon suivante :



Angelis suis Deus man - dá-(vit) de te.
Et exaudi nos in die qua invoca-vé-(ri)-mus te.

---

(1) Le mot *alleluia* fait exception. On le chante dans les versets comme un mot ordinaire.

B. — Dans le chant de notre diocèse.

1° Dans le ton *solennel*, c'est-à-dire aux fêtes doubles et sémi-doubles, et s'il s'agit d'un verset accompagné de l'oraison, dans les cas où cette oraison est elle-même chantée au ton solennel (1), la modulation est *simple* et à trois notes, de la façon suivante :



Ora pro nobis sancta Dei gé-(ni)-trix
Panem de cœlo præstitisti é - is.

2° Dans le ton *férial*, usité aux fêtes simples et aux féries et s'il s'agit d'un verset accompagné de l'oraison, dans les cas où l'oraison se chante elle-même sur le ton férial (2), la modulation ne comprend que deux notes :



Dómine exáudi oratiónem mé- am.
Panem de cœlo præstitísti é - is.
Ora pro nobis sancta Dei gé - (ni) - trix.

3° Quand le verset se termine par un monosyllabe, ou par un mot hébreu indéclinable (3), alors la modulation tant dans le ton solennel que dans le ton férial devient *mixte* et se chante comme suit. Elle ne requiert pas une syllabe accentuée pour commencer :



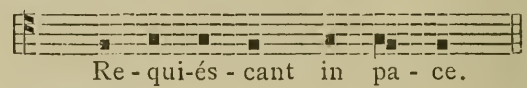
Deus meus spe - rán-tes in te.
Et exaudi nos in die qua invocavé- ri - muste.
Et vitam æ - tér -nam. A - men.

IV. — **De quelques versets spéciaux :**

(1) Nous indiquerons ces cas plus bas.
(2) Voir plus bas :
(3) Le mot *alleluia* se chante comme un mot ordinaire.

A. — Le verset **Requiescant in Pace :**

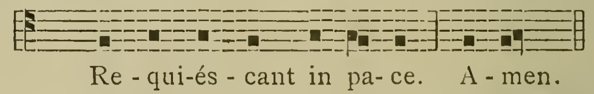
Tant dans le chant Romain que dans celui de notre diocèse, le verset *Requiescant in Pace* se chante comme un verset *ordinaire* sauf à la fin de la Messe des défunts et à la *conclusion* de l'office des Morts ou des absoutes etc., auxquels cas il se chante sur un ton solennel de la façon suivante :



B. — Le mot **Amen :**

1°. Dans le chant Romain.

Le mot *Amen* se chante *toujours recto tono* sur la dominante, sauf après le chant *solennel* du *Requiescant in Pace*, où il se chante :

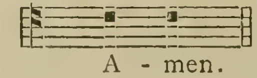


et après certains versets où on le chante ainsi :

A - men.

2°. Dans le chant de notre diocèse :

a) Au *ton férial* (1), il se chante *recto tono* sur la dominante :



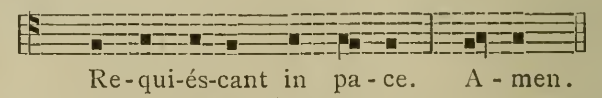
b) Au ton *solennel* (1): *aa*) pour finir les oraisons, sa modulation comprend quatre notes :

A - men.

bb) Pour répondre à certaines versets, on chante :

A - men.

c) Enfin après le chant *solennel* du *Requiescant in pace*, il se chante ainsi :



---

(1) Voir plus haut : *les versets* p. 360.

3°. *Remarque.* — Le mot *Amen* se chante quelquefois autrement, dans les réponses à la Messe etc.; mais alors il est *noté* dans le Missel ou dans le livre liturgique dont il s'agit.

C. — Le souhait **Dominus vobiscum :**

1°. En chant Romain :

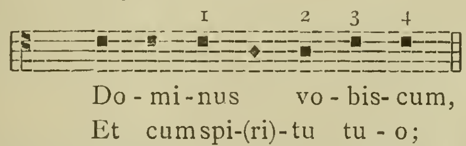
Toujours *recto tono* sur la dominante.

2°. Dans le chant en usage dans notre diocèse :

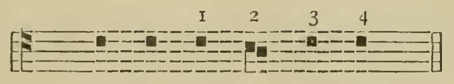
a) Dans le chant *férial* (1) toujours *recto tono* sur la dominante.

b) Dans le chant *solennel* (1).

aa) Toujours de la façon suivante :



bb) Sauf avant l'Évangile en chant solennel, où il module comme suit :



Do - mi - nus vo - bis - cum,
Et cum spi - ritu tu - o (2).

3°. *Remarque.* — Le souhait *Dominus vobiscum*, de même que le mot *Amen*, porte souvent d'autres modulations; mais alors les livres liturgiques le notent en entier.

D. — Le verset **Benedicamus Domino,** avec son répons **Deo gratias :**

1°. En chant Romain :

a) Au ton *férial* (1), comme un verset ordinaire du cantus accentus.

b) Au ton *solennel* (1), d'après une mélodie spéciale, différente d'après les cas, et indiquée en entier dans les livres liturgiques.

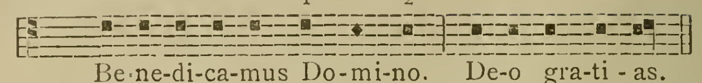
---

(1) Voir plus haut : les versets p. 360.

(2) Ici aussi nous divisons les deux notes groupées sur les deux syllabes *ritu*, et nous donnons une note à chacune d'elles.

2°. Dans notre chant :

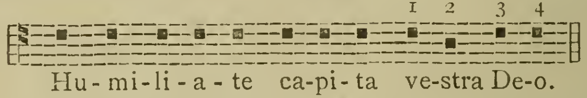
a) Au ton *férial* (1), il se chante ainsi :



b) Au ton *solennel* (1), comme il est dit pour le chant Romain.

E. — Les mots **Oremus, Flectamus genua, Levate.** (Voir plus bas : *oraisons*).

F. — Le verset : **Humiliate capita vestra Deo**, qui se chante avant certaines oraisons *super populum*, se module comme suit :

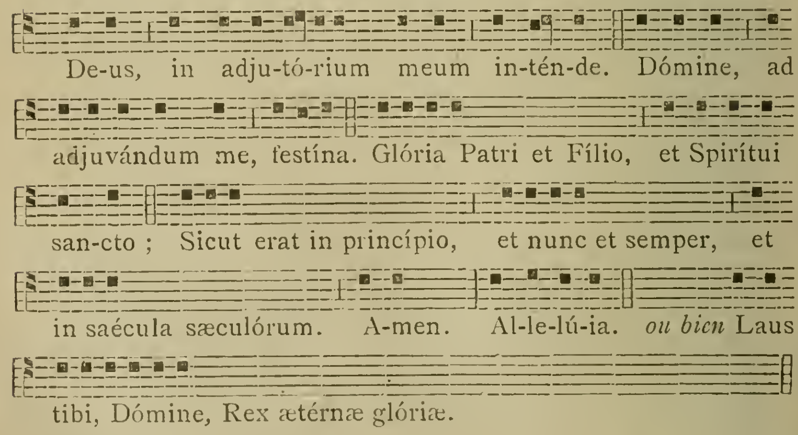


G. — Le mot **Pater noster,** avec le verset : **Et ne nos etc** ; le verset **Domine labia mea aperies** avant Matines ; les **absolutions** à l'office se chantent comme les versets ordinaires ; sauf que dans le chant Romain, le verset *Domine labia* se chante toujours *recto tono* sur la dominante.

H. — Le verset **Deus in adjutorium meum intende** avec ce qui le suit se chante :

1°. Dans le chant romain :

a) Aux fêtes doubles et sémidoubles à toutes les heures :



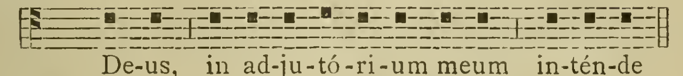
(1) Voir plus haut : les versets p. 360.

b) Aux Matines des fêtes simples et des féries

Le tout se chante *recto tono* sur la dominante, sauf le mot *allelúia,* qui a pour modulation

Al-le-lú-ia.

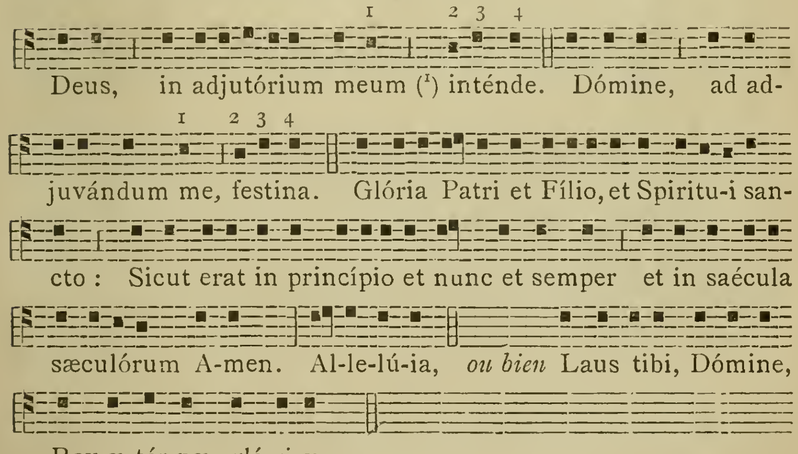
c) Enfin aux Laudes et aux autres Heures des fêtes simples et des féries :



le reste comme aux Matines des fêtes simples.

2°. Dans le chant de notre diocèse :

a) Aux fêtes doubles et sémi-doubles :



b) Aux fêtes sémi-doubles et aux féries :

Ce verset et tout ce qui suit se chante *recto tono* sur la dominante.

I. — Le verset **Convérte nos** des Complies :

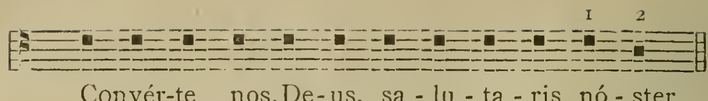
1°. En chant romain comme un verset ordinaire.

2°. En notre chant ;

a) Aux fêtes doubles et sémi-doubles :

---

(1) Modulation ne requérant pas d'accentuation pour commencer.



Convér-te nos, De-us, sa - lu - ta - ris nó - ster,
Et a - vér-te i - ram tu - am a' nó - bis.

b) Aux fêtes simples et aux féries :

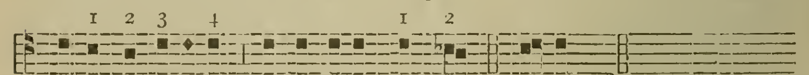
Entièrement *recto tono* sur la dominante.

J. — Les versets : **Fidélium Animæ, Dominus det nobis** et **Divinum auxilium** par lesquels on finit l'office se chantent dans notre diocèse comme des versets ordinaires, sauf que dans le ton *férial* (aux fêtes simples et aux féries) on les chante *recto tono* sur la dominante. Dans ce cas la réponse **Et vitam ætérnam. Amen**, malgré qu'elle se termine par un mot *hébreu* indéclinable, se chante néanmoins aussi *recto tono*.

K. — La **Bénédiction** par laquelle on finit le chant des complies, se chante comme verset ; mais on fait une modulation au milieu, comme suit :



Benedicat et custodiat nos omnipotens et misericors Dó(mi)nus.



Pater et Fílius et Spíritus sanctus. A-men.

L. — Enfin quelques versets se chantent comme les leçons (voir plus bas : les leçons).

§ II.

DES ORAISONS.

Il y a trois tons pour les oraisons tant dans le chant Romain que dans le chant de notre diocèse : le ton solennel *(festivus)*, le ton férial *(ferialis)*, et le ton férial simple *(ferialis simplex)*.

I. — *Du ton solennel.*

A. — Quand faut-il se servir du ton solennel ?

Le ton solennel ne s'emploie que quand l'office est au moins semi-double, et seulement aux Matines, aux Laudes, pendant la Messe, et aux Vêpres. — (C. Ep., l. 1, c. 27).

On l'emploie encore pour la petite heure célébrée solennellement par l'Evêque avant la Messe Pontificale (ibid., l. 2, c. 8, nº 18).

Enfin on doit s'en servir aussi aux Messes votives, qui auraient une solennité extraordinaire, et régulièrement pour toute Messe votive du Saint-Sacrement (Voir *Bourbon*, Cérémonies Romaines p. 443).

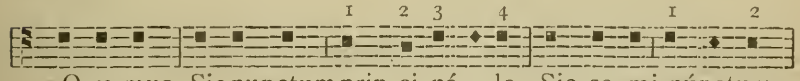
B. — Quelle est la modulation du ton solennel.

1º. — DANS LE CHANT ROMAIN :

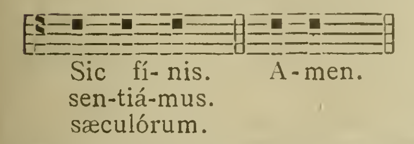
La mélodie du ton solennel se compose de deux parties: Le *punctum principale* (*ut si la ut*), (1) qui se chante à la première division de l'oraison; et le *semi-punctum* (*ut si*), qui se chante à la seconde division. — Dans l'oraison le punctum principale doit toujours précéder le semi-punctum et si l'oraison est trop courte celui-ci doit être omis.

Si l'oraison se termine par la *clausula major*, il y aura aussi dans la *clausula*, le *punctum principale* et le *semi-punctum*, seulement le *semi-punctum* précède le *punctum principale*. Le *semi-punctum* se place sur le mot *tuum*, et le *punctum principale* sur les mots *sancti Deus*. — Tout le reste dans l'oraison, même le mot *Oremus*, se chante *recto tono*.

Ainsi :



O-re-mus. Sic punctum prin-ci-pá- le, Sic se-mi-púnctum.
re - li-quís - ti : tri-bu - e quaé(su)mus:
Spíri-tus san-cti Dé - us: Fi - li- um tú - um :
Confessio beá-ta commú(ni)at.

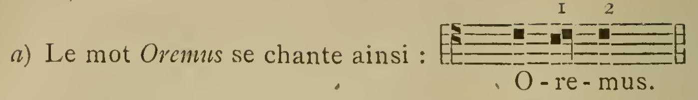


Sic fí- nis. A-men.
sen-tiá-mus.
sæculórum.

(1) Cette modulation ne demande pas de syllabe accentuée pour commencer.

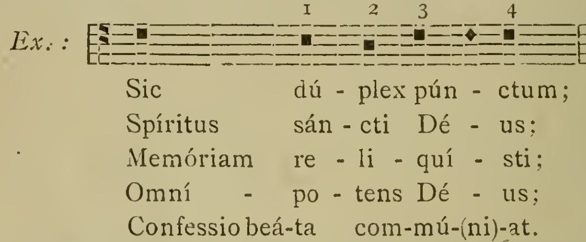
2°. Dans le chant de notre diocèse:

a) Le mot *Oremus* se chante ainsi :



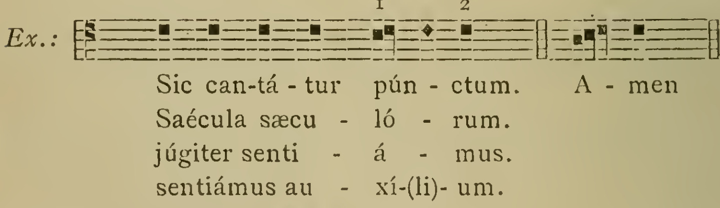
b) Au *double point*, on a une modulation *composée*, dont la première note est à un demi-ton au dessous de la dominante et qui ne demande pas de syllabe accentuée pour commencer :

Ex. :



c) Enfin le *point* se chante sur une modulation *simple*, commençant aussi à un demi-ton en dessous de la dominante, mais montant jusqu'à elle.

Ex.:



II. — Du ton *férial simple*.

A. — Quand l'emploie-t-on?

Ce ton doit s'employer : 1°. Pour la Messe et pour tout l'office des fêtes simples et des féries.

2°. Pour les Messes votives ordinaires, même avec assistance, sauf les messes votives du St Sacrement.

3°. Pour les petites heures et les complies des fêtes qui sont au moins semi-doubles, excepté la petite heure chantée solennellement par l'Evêque avant la Messe Pontificale.

4°. Pour toutes les Messes de Requiem.

5°. Pour toutes les oraisons où les rubriques prescrivent le *tonus orationis missæ ferialis* ou le *tonus ferialis orationis missæ* : telles sont :

a) Les oraisons de la *bénédiction des cierges*, sauf l'oraison *Exaudi* qui se dit après que les cierges ont été distribués;

b) Les deux premières oraisons de la *bénédiction des rameaux : Deus quem diligere* et *Auge fidem ;*

c) La première oraison du Vendredi-Saint : *Deus a quo;* et, le même jour, toutes les oraisons : *Omnipotens*, qui se chantent à la suite de la Passion après chaque monition; de même l'oraison : *Libera nos* qui se chante ce jour après le *Pater*.

d) Toutes les oraisons qui se disent avant la Messe du Samedi-Saint où de la veille de la Pentecôte, soit entre les Prophéties, soit à la bénédiction des Fonts.

6°. Enfin à toutes les oraisons de l'office des défunts, des litanies, processions etc., si elles se terminent par la *clausula major*.

B. — Quelle est la modulation de ce ton.

La mélodie du ton férial simple est la même dans le chant Romain que dans celui de notre diocèse.

On chante toute l'oraison *recto tono*.

Ainsi par exemple :

O-ré-mus. Orátio ita cantátur. Et ita finítur. A-men.

III. — Du ton *férial non simple*.

Quand doit-on s'en servir?

A. — Ce ton s'emploie :

1°. Après les quatre antiennes de la B. V. M.;

2°. A l'oraison *Dirigere* à primes;

3°. A l'oraison qui suit l'*Asperges me* ou le *Vidi aquam ;*

4°. A l'oraison *Exaudi* après la distribution des cierges;

5°. Aux oraisons de la *bénédiction des cendres;*

6°. Aux oraisons de la *bénédiction des rameaux*, sauf les deux premières;

7°. Aux oraisons de l'*Office des morts*, à Vêpres, Matines, Laudes, Libera, Absoutes, etc., si ces oraisons ont la *clausula minor;*

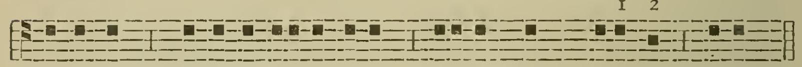
8°. Aux oraisons des litanies qui ont la *clausula minor :*

9°. Enfin à toutes les oraisons qui se chantent hors de la messe, que ce soit à une procession, à un salut, ou à n'importe quel cérémonie, quelle que soit la solennité de la fonction sacrée, dès que ces oraisons se terminent par la *clausula minor*.

B. — Quel est ce ton ?

Ce ton est le même dans le chant romain et dans celui de notre diocèse. L'oraison se chante tout-à-fait *recto tono,* sauf que le dernier mot de l'oraison et le dernier de la conclusion se chantent en descendant du *ut* au *la*.

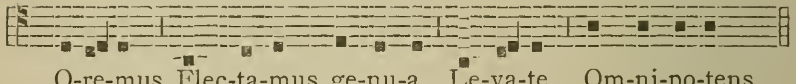
Exemple :



O-ré-mus. Orátio ita cánitur. Ita punctum finá-le. A-men.

IV. — EXCEPTIONS.

Première exception. Avant chacune des oraisons où la rubrique prescrit de chanter *Oremus*, *Flectamus genua*, *Levate*, ces trois mots se chantent *toujours* de la façon suivante, et l'oraison se chante sur le ton indiqué par les règles précédentes :



O-re-mus. Flec-ta-mus ge-nu-a. Le-va-te. Om-ni-po-tens

Deuxième exception. Le Vendredi-Saint il y a une série d'oraisons qui se chantent sur un ton spécial. Il est indiqué en entier dans le Missel.

§ III.

DU CAPITULE.

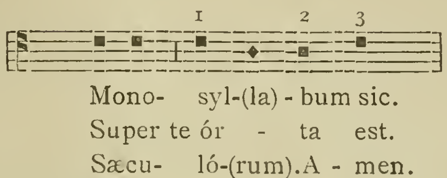
I. — DANS LE CHANT ROMAIN.

A. — Le Capitule se chante *recto tono* sur la dominante, sauf : au point précédé d'un monosyllabe ou d'un mot *hébreu* indéclinable, au point final, et au point d'interrogation :



Sic cá-ni-tur ca-pí-tu-lum.

B. — **Au point précédé d'un monosyllabe**, ou **d'un mot hébreu indéclinable**, on a la modulation *mixte*, commençant sur la dominante :



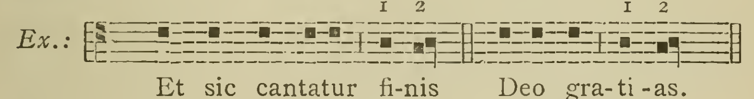
C. — **A l'interrogation**, on a une modulation *simple* commençant à un demi-ton au dessous de la dominante, de la façon suivante.

1 2

Interrogátio semper i- a?

N. B. L'interrogation se chante *toujours* de même, dans toutes les espèces de chants du cantus accentus.

D. — Enfin **au point final**, on chante une modulation *simple*, commençant à une tierce mineure au dessous de la dominante, et ne requérant pas une syllabe accentuée pour commencer:



N. B. Quand le capitule finit sur un monosyllabe, ou sur un mot hébreu indéclinable, la modulation finale est remplacée par la modulation du monosyllabe. C'est une exception à la *règle troisième*. (Voir p. 346).

II. — Dans notre chant :

A. — Tout le capitule se chante *recto tono*, sur la dominante, sauf l'interrogation et le point final.

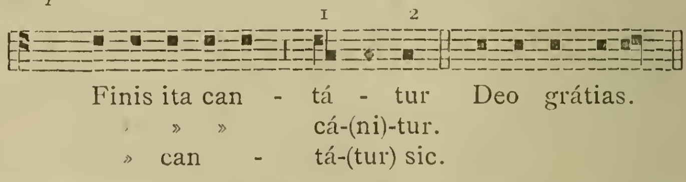
B. — **L'interrogation** se chante de même partout et toujours. La phrase entière se chante sur une teneur d'un demi-ton plus bas que la dominante, et finit par une modulation *composée*. — La première des quatre syllabes requises pour cette modulation composée se chante sur la teneur. — La troisième valable est affectée d'un groupe de deux notes.

Exemples : (1)

Dominante / Commencement de la phrase interrogative	1	2	3	4
Quis est hic et lau -	dá-(bi) -	mus	é-	um?
glutiam sa -	lí -	vam	mé-	am?
in sa -	tu -	ri -	tá -	te?
ma -	gní-(fi) -	cas	é-	um?
peccatum	mé -	um(scru)-té -		ris?
dic nobis	quán -	do (hæc)	é -	runt?
o	cú -	stos	hó-(mi) -	num?
et	non	per -	i - (bi) -	mus?
inventio ópe -	rum	il -	ló -	rum?
erga	é -	um (cor)	hó-(mi)-	nis?
qui lóque -	ris	ho -	mí-(ni)-	bus?
quid	dí -	cis	de	me?
nonne	tu	qui	só-(lus)	es?
et in púlve -	rem	re -	dú-(ces)	me?
Et sic repénte (2)	præ -	cí - (pi) -	tas	me?
	Núm -	quid	é - (go)	sum?
	Quid		dí -	cis?
	Quid		dí-(ci) -	tis?
	Quid		ad	me?
	Num			sum?

C. — Le **point final** se chante sur une modulation *simple* dans laquelle la première syllabe porte un groupe de deux notes. Le mot *Deo gratias*, qu'on ajoute comme réponse se chante sur une modulation spéciale.

Exemple :



(1) Comme la modulation de l'interrogation est la même partout, nous donnons des exemples tirés non seulement des capitules; mais aussi des leçons, etc. —

(2) La modulation ne peut pas commencer sur la syllabe accentuée de *repente*, car on aurait trois syllabes : *te, præ* et *ci* sur une note.

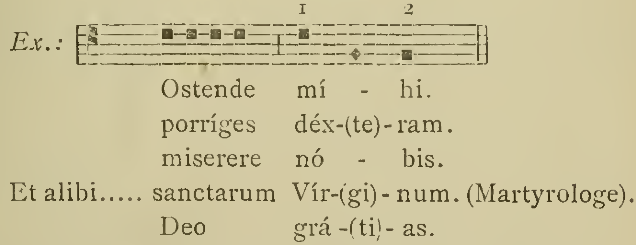
§ IV.

DES LEÇONS.

Note: Le verset **Jube Domine benedicere**; les **Benedictions,** qui suivent ce verset; ([1]) les **absolutions**; les **prophéties,** sauf quelques-unes qui se chantent *in tono epistolæ;* et le **Martyrologe** se chantent comme les leçons.

I. — Dans le chant romain :

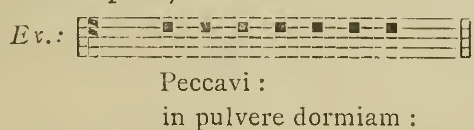
A — Au **point précédé d'un mot polysyllabique,** soit dans le cours de la leçon, soit à la fin, la modulation est *simple.* La première des deux notes est la dominante :

Ex.: 

B. — Au **point précédé d'un monosyllabe,** la modulation est la même que la modulation romaine au capitule. (Voir p. 371).

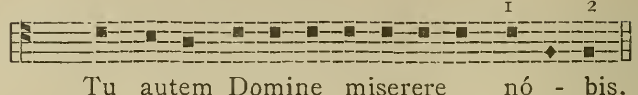
C. — A **l'interrogation,** même formule que pour le capitule en chant Romain (voir p. 371).

D. — Au **double-point,** on continue le chant *recto tono.*

Ex.: 

(1) Sauf dans le chant Romain où les bénédictions et absolutions (excepté dans le chant férial de la semaine sainte où elles se chantent *recto tono*) se chantent en faisant au milieu la modulation *ut, si, la, ut.* Quant à la finale, les bénédictions finissent régulièrement en baissant de *ut* à *fa;* mais les absolutions ne baissent que d'une tierce de *ut* à *la.*

E. — Le verset final : **Tu autem** se chante comme suit.



Tu autem Domine miserere nó - bis.
Deo grá-(ti)-as.

F. — Les leçons de l'**office des défunts** et du **triduum** final de la Semaine-Sainte se chantent entièrement *recto tono*. On *peut* cependant finir les leçons de l'office des défunt[...]
verset :

Ex. :

pós - sit e - rú - (e
Dómi-nus Dé-(us) vé

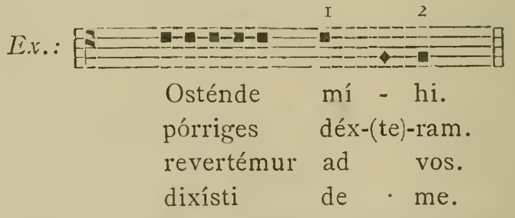
G. — Si la leçon **finit par une interrog**[...]
pas sur le ton de l'interrogation ; mais[...]

Quis con - sí - (de)

II. — Dans le chant de notre diocèse[...]

A. — **Au point précédé d'un mot polysylla**[...]
ou plusieurs monosyllabes, la modulation es[...]
des deux notes est sur la dominante.

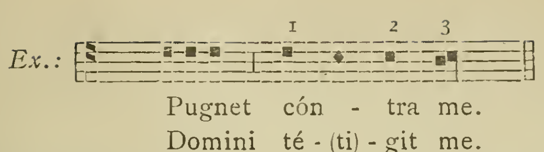
Ex. :



Osténde mí - hi.
pórriges déx-(te)-ram.
revertémur ad vos.
dixísti de - me.

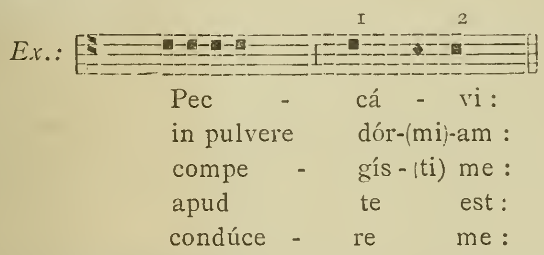
B. — **Au point précédé d'un seul monosyllabe**, la modulation est *mixte* et commence sur la dominante. Le monosyllabe final porte un groupe de deux notes.

(1) On ne met pas la note élevée sur *pos* de *possit*, car on aurait *tres pro una*.

Ex.: 

Pugnet	cón -	tra	me.
Domini	té - (ti) -	git	me.

C. — **Au double point,** la modulation est *simple* et commence sur la dominante.

Ex.: 

Pec -	cá -	vi :
in pulvere	dór-(mi)-	am :
compe -	gís - (ti)	me :
apud	te	est :
condúce -	re	me :

D. — **A l'interrogation,** comme pour le capitule dans notre chant. (Voir p. 371 et 372).

E. — **Au point final,** (si la leçon ne finit pas par le verset **Tu autem Domine**), la modulation est *composée*, et commence à un ton au dessus de la dominante :

Dóminus	Dé -	us	vés -	ter.
quaésieris	non	sub -	sís -	tam.
commendo	spí - (ri) -	tum	mé -	um.
Jesu	Chrí -	sto (ser)-	vé -	tur.
qui	dá -	tus (est)	nó -	bis.
sæcu -	ló -	rum	saé-(cu) -	la.
Dominus	ex -	er -	cí - (tu) -	um.
córru -	ent	in	é -	is.
comédi -	tur	a	tí - (ne) -	a.
Domi -	nus	o -	mní-(po)-	tens.
hominibus	con -	ver -	sá - (tus)	est.
Dei tui	si -	cut (lo)-	cú - (tus)	est.
et lo -	cú -	tus (est)	ad	me.
	et		fe -	cit.

Remarques : *Première.* Quand une leçon se termine par une interrogation, on chante la phrase interrogative sur sa teneur, mais on la termine par la mélodie ordinaire de la finale.



Et patiéntiam meam quís con-si - (de) - rat.

Deuxième remarque : Aux offices des trois derniers jours de la Semaine-Sainte, la finale se fait toujours *recto tono.*

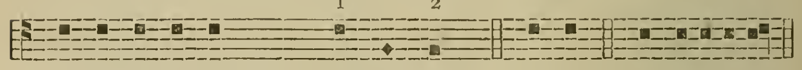
Troisième remarque : Sauf les leçons de l'office des trois derniers jours de la Semaine-Sainte, celles de l'office des défunts, et les leçons ou prophéties qui se chantent à la messe *in tono lectionis,* les leçons finissent toujours par le verset **Tu autem Domine.**

Dans ce cas, le dernier point de la leçon se chante comme s'il n'était pas final, donc : ou bien comme un *point ordinaire,* ou comme un *point précédé d'un monosyllabe,* ou comme un *point d'interrogation ;* et le verset *Tu autem* se chante comme suit :



Tu au-tem Domine miserére nó-bis Deo gratias.

Quatrième remarque : Le verset **Jube Domine benedicere,** les **Bénédictions,** les **Absolutions** et le **Martyrologe,** qui se chantent comme les leçons, modulent pour finir non pas la formule d'une fin de leçon mais celle d'un point ordinaire.



Jube Domine bene - dí -(ce)- re.
Concedat Dominus omní- (po) - tens. A-men.
Et alibi.... sanctarum Vír-(gi)-num. Deo grátias.

§ V.

DE L'EPITRE.

I. — En chant romain.

L'Epître se chante entièrement *recto tono*, sauf l'interrogation qui se chante comme toujours. (Voir Capitule p. 371).

II. — Dans notre chant.

A. — **Au point précédé d'un mot polysyllabique,** ou bien **de deux ou plusieurs monosyllabes,** la modulation est *composée.* — La première syllabe est affectée de deux notes groupées dont la première est encore la dominante.

Exemples :

	1		2		3		4
Induámur	ár	-	ma		lú	-	cis.
Thessa -	lo	-	ni	-	cén	-	ses.
Apóstoli	ad		Ro	-	má	-	nos.
illi autem	súnt		in		pá	-	ce.
Apóstoli	ad		Ti	-	mó-	(the)-	um.
donec	ó -	(mni)-	a		fí	-	ant.
Isa -	í	-	æ	(pro)-	phé	-	tæ.
interpel -	lán	-	dum	(pro)	no	-	bis.
beáti Jo -	án	-	nis	(A)-	pó-	(sto)-	li.
angústia spiri -	tus		ge	-	mén	-	tes.
Paúli Apósto -	li		ad		Tí	-	tum.
in témpo -	re		no	-	vís-	(si)-	mo.
patiénti -	bus		per		ó-	(mni)-	a
in lege	mé	-	a		án		non.

B. — **Au point précédé d'un seul monosyllabe,** la modulation est la même que dans les Leçons. (Voir page 374 et 375).

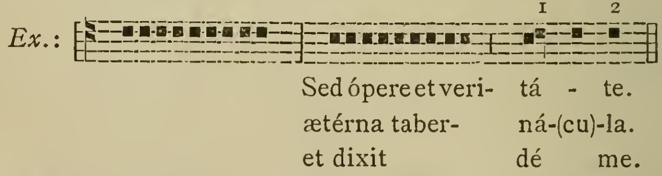
C. — **A l'interrogation.** (Voir p. 371 et 372).

D. — **Au double point,** la modulation est *composée,* ne requérant pas de syllabe accentuée pour commencer.

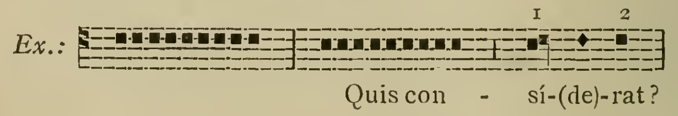
Ex.:

	1		2		3		4
Adorábat	e	-	um		dí	-	cens:
mirati	sunt		di	-	cén	-	tes:
In	il	-	lo		tém-	(po)-	re:
semeti-	psum		ad		Dé	-	um:
et sequenti-	bus		se		dí	-	xit:
vide né-	mi	-	ni		dí -	(xe)-	ris:
ultra opprobi-	um		in		gén-	(ti)-	bus:
Patris mei	qui		in		cœ -	(lis)	est:
et non ex-	qui	-	si	-	é -	(runt)	te:
et	af	-	fer		ád		me:
	re		-		spí -	(ci)-	as:
	ré		-		-	(spi)-	ce:
	scri-		-		-	(ptum)	est:

E. — **A la finale.** la modulation est *simple.* — A la dernière ponctuation avant le point final, on quitte la dominante pour une teneur d'un $^1/_2$ ton plus bas. — L'accent tonique par lequel la modulation commence, est affecté de deux notes dont la première est encore la teneur.



Remarque. Quand l'Epître finit par une phrase interrogative, celle-ci se chante *entièrement* sur sa teneur, mais se termine par la modulation ordinaire de la finale.



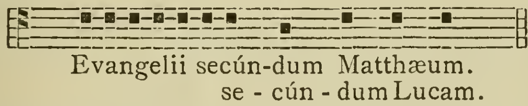
§ VI.

DE L'ÉVANGILE.

I. — En chant romain.

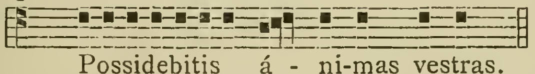
A. — Le **point précédé d'un monosyllabe**, le **point d'interrogation**. et le **double point** se chantent comme dans les leçons et le capitule. (Voir pp. 371 et 373).

B. — Le **point précédé d'un mot polysyllabique** se chante de la façon suivante :



La descente de *ut* à *la* se fait régulièrement sur la quatrième syllabe avant le point.

C. — Le **point final** se chante ainsi :

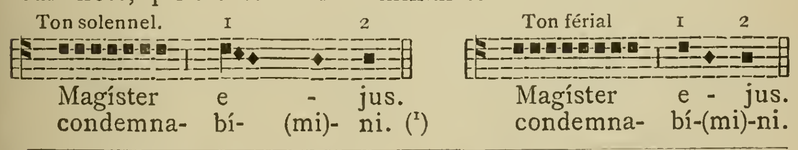


La tierce *la si ut* doit se placer entre la sixième et la quatrième syllabe avant le point, le plus possible sur une syllabe accentuée.

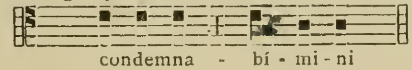
II. — En notre chant.

A. — **Au point précédé d'un mot polysyllabique**, ou bien **de deux ou plusieurs monosyllabes**, la modulation est *simple*.

Quand on chante dans le *ton solennel*, la première des deux syllabes valables exigées est affectée d'un groupe de trois notes dont la première est la dominante; si, au contraire, on chante dans le *ton férial*, cette première syllabe n'est affectée que d'une seule note, qui est encore la dominante.



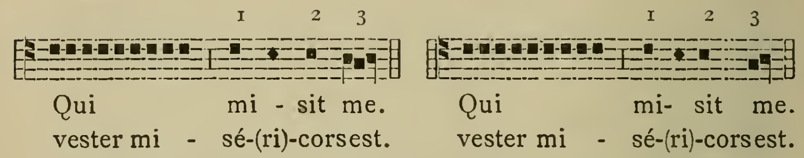
(1) Ici on peut diviser le groupe de trois notes et chanter



B. — **Au point précédé d'un seul monosyllabe**, la modulation est *mixte;* et la première note est encore la dominante.

Dans le *ton solennel*, le monosyllabe final est affecté de trois notes groupées tandis que dans le ton *férial* il n'en porte que deux.

Exemples :



C. — **A l'interrogation.** (Voir le Capitule, p. 371 et 372).

D. — **Au double point.** (Voir les Epîtres, p. 377 et 378).

E. — **A la finale**, la modulation est *composée.*

1°. Quand le chant se fait dans le *ton solennel*, la première syllabe valable de cette modulation est affectée de cinq notes groupées, et la troisième de deux.

Exemple :

		1		2		3		4
De óculo		fra	-	tris		tu	-	i.
vivet		in		æ	-	tér	-	num.
et		Dó -	(mi) -	ni		tu	-	i.
Jo	-	án	-	nes	(ba)-	ptí	-	zans.
et		quan	-	do		vé -	(ni) -	et.
aufe	-	ré	-	tur	(ab)	e	-	a.
pótest		cá -	(pe) -	re		cá -	(pi) -	at.
pœnitenti	-	am		a	-	gén	-	te.
docens quotidi-		e		in		tem	-	plo.
thesáuro suo		no	-	va	(et)	vé -	(te) -	ra.
consolári		qui	-	a		non		sunt.
viam		tu	-	am		an -	(te)	te.
patre meo		qui		in		cœ -	(lis)	est.
spíritum bonum pe-		ten	-	ti	-	bus		se.
quorum retinueri	-	tis		re	-	tén -	(ta)	sunt.

2°. Quand le chant se fait dans le *ton férial*, on ne donne à la première et à la troisième syllabe valable qu'une seule note.

Ex.:

1 2 3 4

Fra - tris tu - i.

§ VII.

L'ÉVANGILE DE LA PASSION.

I. — EN CHANT ROMAIN.

Ce chant est trop compliqué pour que nous en donnions les règles.

Il est bien souvent noté en entier dans les livres liturgiques.

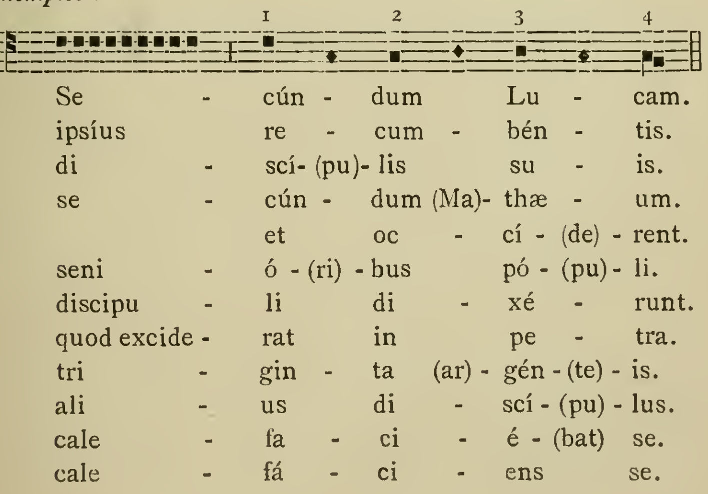
II. — EN NOTRE CHANT.

A

LE CHANT DU DIACRE.

1°. **Au point,** la modulation est *composée*, et la première note est encore la dominante. — La dernière syllabe valable est affectée de deux notes groupées.

Exemples :

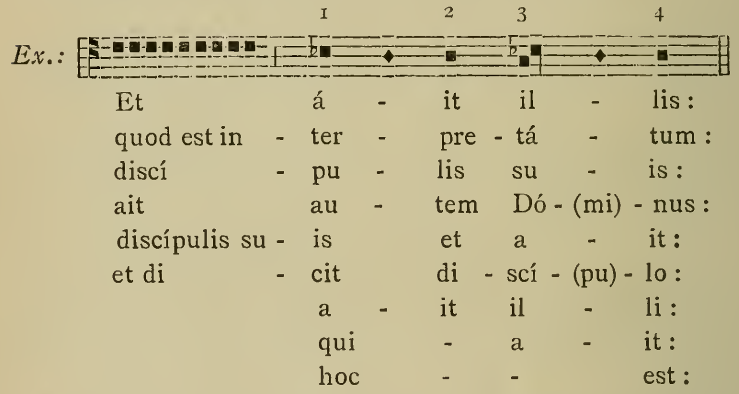


Se	-	cún	-	dum			Lu	-		cam.
ipsíus		re	-	cum		-	bén	-		tis.
di	-	scí-	(pu)-	lis			su	-		is.
se	-	cún	-	dum	(Ma)-		thæ	-		um.
		et		oc		-	cí	-	(de) -	rent.
seni	-	ó	- (ri)	- bus			pó	-	(pu)-	li.
discipu	-	li		di		-	xé	-		runt.
quod excide -		rat		in			pe	-		tra.
tri	-	gin	-	ta	(ar) -		gén	- (te)	-	is.
ali	-	us		di		-	scí	- (pu)	-	lus.
cale	-	fa	-	ci		-	é	- (bat)		se.
cale	-	fá	-	ci		-	ens			se.

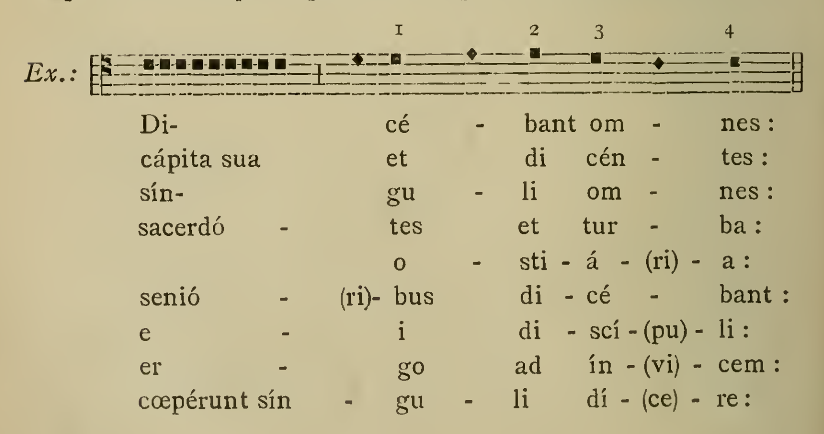
Remarque. Ici la modulation au point précédé d'un seul monosyllabe, n'est pas distincte d'avec celle du point précédé d'un mot polysyllabique.

2°. **Au double point,** la modulation est la même que dans les Epîtres. (Voir p. 377 et 378).

3°. **A la transition au ton du prêtre,** la modulation est *composée ;* et ne requiert pas un accent pour commencer. — La troisième syllabe valable est affectée de deux notes groupées.



4°. **A la transition au ton du sous-diacre,** la modulation est *composée ;* et ne requiert pas d'accent pour la première note.



5°. — **A la finale** des deux premières parties de l'Évangile de la Passion, la modulation est *composée;* et ne requiert pas l'accent pour la première note.

Ex.:

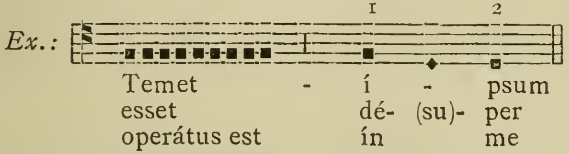
	1	2	3		4
In quem	trans -	fi -	xé	-	runt.
a Galilæa	hæc	vi -	den	-	tes.
ascénderant	Je -	ro -	só -	(ly) -	mam.
sedentes con -	tra	se -	púl	-	chrum.
cápite, trá -	di -	dit	spí -	(ri) -	tum.

B.

LE CHANT DU PRÊTRE.

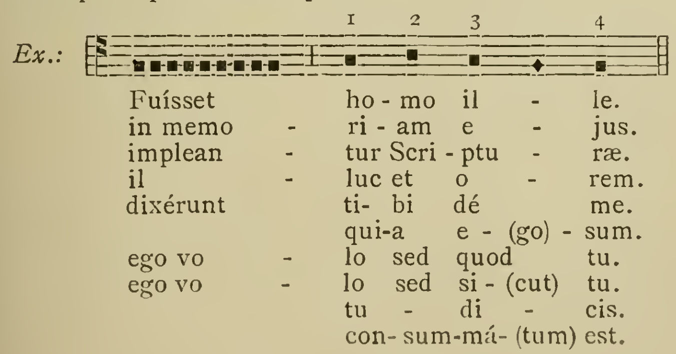
N. B. Le prêtre chante sur une dominante à la quinte inférieure de la dominante du diacre.

1°. — **Au point,** la modulation est *simple.*



2°. et 3°. — **Au double point** et à **l'interrogation,** la modulation est la même qu'à l'Epître. (Voir p. 377 et 378).

4°. — **A la transition au ton du diacre,** la modulation est *composée;* et ne requiert pas d'accent pour la note initiale.



C.

LE CHANT DU SOUS-DIACRE.

N. B. Le sous-diacre chante sur une dominante à la quarte supérieure de la dominante du diacre, et à l'octave de la dominante du prêtre.

1°. — **Au point** la modulation se fait comme dans le chant du prêtre. (Voir p. 383).

2° et 3°. — **Au double point** et **à l'interrogation**, la modulation se fait comme dans le chant de l'Epître. (Voir p. 377 et 378).

4°. — **A la transition au chant du diacre,** la modulation est *composée* et la première note est encore la dominante. — La dernière syllabe valable est affectée de deux notes groupées.

Exemples :

		1		2		3		4
Non		te		ne	-	ga	-	bo.
		Fí	- (li) -	us		De	-	i.
		vos		vi	-	dé	- (ri) -	tis.
		re	-	us	(est)	mor	-	tis.
nesci	-	o		quid		di	-	cis.
		da	-	ri	(pau)-	pé-	(ri) -	bus.
		ho	-	mo		non		sum.
		il	-	la		cu	- (jus)	est.
		Fi	- (li) -	us		De	- (i) -	sum.
duo		glá	-	di	-	i		hic.
pretium		sán	-	gui	-	nis		est.
		Bar		-		rá	-	bas.
		tu		-		ví	- (de) -	ris.
		ni		-		-		hil.
		non		-		-		sum.

TABLEAU SYNOPTIQUE DU CHANT DE L'ÉVANGILE DE LA PASSION.

PONCTUATION	CHANT DU DIACRE	CHANT DU PRÊTRE	CHANT DU SOUS-DIACRE
AU POINT	Diáconus sic cantat pun-ctum.	Sacérdos sic pun-ctum.	Subdiáconus sic punctum.
AU DOUBLE POINT	In Evangéliis semper ita du - plex punctum :		
A L'INTERROGATION	Sic in-ter-ro-gá-(ti)-o.	Sic in-ter-ro-gá-(ti)- o ?	Sic in-ter-ro-gá-(ti) - o ?
A LA TRANSITION	Sic dat tonum sa-cer-do-ti : Sic subdiácono de-tur tonus :	Sic diácono reddit tónum.	Sic diácono reddit tonum.
A LA FINALE	Sic can - ta - tur fi - nis.		

PONCTUATIONS	CAPITULES	LEÇONS	ÉPITRES	ÉVANGILES
AU POINT	Sic cánitur Capitulum.	1 2 Sic cánitur punctum.	Ita tota Epistola.	1 2 3 4 Cá-ni-tur punctum.
AU POINT précédé d'un MONOSYLLABE	1 2 3 Mo-no - syl-(la) - bum sic.		Ita monosyllabum	1 2 3 Monosyl(la)bum sic.
A L'INTERROGATION	1 2 Interrogatio semper i - ta.			
AU DOUBLE POINT	Ita duplex punctum.			
AU POINT FINAL	1 2 Finis i - ta. Deo gra - ti - as. 1 2 3 Monosylla-bum fi-ná-le sic.	*Solennelle et fin martyrologe.* 1 2 Tu autem Domine miserere nó - bis. Deo gra(ti)as. Vir(gi)num *Au ton férial on finit recto tono, sauf à l'office des défunts où :* 1 2 3 4 Potest i - ta fi-ní-ri.	Ita etiam finis.	1 2 3 4 Ita can-ta - tur finis. Ita ca(ni)tur finis.

PONCTUATIONS	CAPITULES	LEÇONS	ÉPITRES	ÉVANGILES — TON SOLENNEL	ÉVANGILES — TON FÉRIAL
AU POINT	Ita Capitulum.	1 2 Sic cánitur punctum.	1 2 3 4 Cániturpunctumita	1 2 Cánitur pun-ctum.	1 2 Cánitur pun-ctum.
AU POINT précédé d'un MONOSYLLABE	Ita etiam monosyllabum.	1 2 3 Monosyllabum can - tá-tur sic.		1 2 3 Can - tá-tur sic.	1 2 3 Feriali to-no sic.
A L'INTERROGATION		1 2 3 4 Interrogátio sem-per i - ta ?			
AU DOUBLE POINT	Ita duplex punctum.	1 2 Sic duplex punctum :	1 2 3 4 Sic duplex punctum :		
AU POINT FINAL	1 2 Finis ita can-tá - tur. Ita ca-(ni)-tur.	*Solennelle et fin martyrologe.* 1 2 Tu autem Do...., no-bis. Deo gratias. Vir(gi)num. *Au ton férial on finit recto tono, sauf dans l'office des morts, où* 1 2 3 4 Sic can-tá-tur fi-nis. *Si la phrase est interrogative :* 1 2 3 4 Sic can-tá-tur fi-nis.	1 2 Sic finis.	1 2 3 Sic can-tá-tur fi-nis.	1 2 3 4 Sic cantátur finis.

CHAPITRE VI.

DE LA PSALMODIE.

ARTICLE I.

NOTION, RÈGLES GÉNÉRALES, ET DIVISION.

I. — Notion. — La Psalmodie, c'est le chant récitatif des psaumes, d'après des formules de modulation nettement déterminées d'avance, et différentes d'après le mode dans lequel se chante le psaume.

Les psaumes étant la partie la plus importante de l'office du bréviaire, il en suit que la Psalmodie doit être traitée avec le plus grand soin. Les psaumes sont une prière par excellence, et partant le chœur doit faire de la Psalmodie une prière plutôt qu'un chant.

Les psaumes sont divisés en versets. Le chœur pour les chanter se sépare en deux groupes, et chaque groupe chante alternativement un verset du psaume.

Chaque verset se partage en deux parties nettement distinctes, et indiquées au moyen d'un astérisque.

Dans le chant de chaque verset, le chœur observe cette division; il s'arrête et fait une pause entre les deux parties du verset.

II. — Règles Générales :

Règle essentielle, c'est la même que pour le *cantus accentus* (voir pl. haut, p. 345).

A. — *Première règle* : La Psalmodie étant par excellence un récitatif, il faut d'une manière toute spéciale observer les règles du chant récitatif. (Voir partie III, chap. III, article I, pp. 263 à 264 et chap. II, pp. 167 à 262).

Mais parce que la Psalmodie se fait par tout le chœur, qui la divise et la dialogue, il faut parmi toutes ces règles observer surtout les suivantes.

a) Il faut *vocaliser*, *articuler* et *accentuer* avec une grande netteté, (pl. haut, pp. 217 à 224, 224 à 229 et 229 à 250), afin que tous les sons soient de belle qualité et que le texte soit aisément compris.

b) Il faut prendre tel ton qui convient le mieux à la généralité des voix (Voir plus haut p. 302 à 304); maintenir ce ton sans hausser ou baisser (p. 194 à 198); chanter presque toujours avec la force ordinaire de la voix, *sans jamais crier* (voir p. 302 et 303).

c) Il faut que le mouvement ne soit ni traînant de peur d'endormir, ni précipité afin de ne pas paraître irrévérencieux et de ne pas causer de scandale (voir p. 303 et 304).

B. — *Deuxième règle.* Il faut à l'astérisque faire un repos complet et entier; il faut qu'il y ait là un silence parfait, quoique de courte durée.

Il ne faut pas mettre de divisions ailleurs qu'à l'astérisque et à la fin, à moins que le verset n'étant trop long, un arrêt ne devienne nécessaire, soit pour reprendre haleine, soit pour garder l'ensemble. Dans ce cas les pauses doivent se faire par tous au même endroit.

C. — *Troisième règle.* A l'astérisque et à la fin du verset, on chantera les dernières syllabes en observant la *mora ultimæ vocis*, c'est-à-dire, en faisant par un léger retard de la voix pressentir la pause médiante ou finale. Le retard sera plus important à la finale qu'à la médiante.

D. — *Quatrième règle.* Dans le chant des psaumes, il est de toute première nécessité de chanter avec l'ensemble le plus parfait, et même de faire en sorte que toutes les voix se fondent vraiment en une seule. Pour atteindre ce but, il faut absolument qu'on ne cesse pas un moment de s'écouter l'un l'autre.

E. — *Cinquième règle.* « Le second chœur répondant au premier » doit veiller à ne pas laisser se produire un trop long silence » avant d'attaquer son verset. Le silence sera plus considérable

» chaque fois que le premier chœur aura à reprendre la récitation. » Ainsi les deux chœurs procèderont comme par demandes et » réponses, et il s'établira dans les versets une proportion » harmonieuse qui donnera pleine satisfacion au sentiment » rhythmique [1] ».

F. — *Sixième règle:* Quand la formule de modulation indique deux ou plusieurs notes *groupées*, ces notes ne peuvent pas se diviser sur diverses syllabes; mais toujours elles doivent être chantées comme groupe sur une syllabe unique.

III. — Division. Dans la Psalmodie, nous distinguons la *Psalmodie simple* ou non-chantée, la *Psalmodie ordinaire*, la *Psalmodie solennelle* et le *Chant des cantiques*.

ARTICLE II.

DE LA PSALMODIE SIMPLE.

La Psalmodie simple n'est rien que la récitation soutenue des Psaumes et faite verset par verset et alternativement par chacune des parties du chœur.

Elle ne diffère de la lecture que parce qu'elle est faite d'une manière soutenue et *recto tono*, et que les repos à la médiante et à la finale sont plus marqués.

La Psalmodie simple n'a pas d'autres règles que celle de la lecture.

ARTICLE III.

DE LA PSALMODIE ORDINAIRE.

C'est la psalmodie qui se fait d'une manière accentuée et chantée sur des formules mélodiques déterminées.

Elle comprend quatre parties: l'*inchoation*, la *dominante*, la *médiation* et la *terminaison*.

---

(1) *Tinel,* le chant grégorien, Partie II, Chap. II. p. 24

§ I.

DE L'INCHOATION ET DE LA DOMINANTE.

I. — De la dominante.

Le psaume se chante d'une manière récitative sur la note qui est la *dominante* du mode, dans lequel la mélodie du psaume est composée. On ne quitte la dominante que pour les formules d'*inchoation*, de *médiation*, et de *finale*.

Toute la partie du psaume qui se chante sur la dominante doit être distinctement prononcée et nettement accentuée. Si des repos, autres que ceux de la mediation et de la terminaison, sont nécessaires, ces repos doivent se faire sur la dominante.

II. — De l'inchoation.

L'inchoation est une petite formule mélodique sur laquelle se chante le commencement du premier verset des psaumes.

A. — Le chant du psaume est précédé et suivi du chant d'une antienne. L'antienne finit sur la note finale du mode et le psaume doit se réciter sur la note qui domine. Il faut donc passer de la finale à cette dominante. C'est pourquoi on commence le *premier* verset du psaume par une petite modulation, qui fait transition, qui relie l'antienne au psaume et qui conduit la voix sur la *dominante* pour commencer le récitatif. Il en suit que l'inchoation du psaume doit avoir la même allure que l'antienne.

Exceptions: Première: Dans l'office des morts, des trois derniers jours de la semaine sainte, aux complies, aux fêtes simples et aux féries, on ne fait pas l'inchoation. On commence immédiatement sur la dominante. Dans le chant des cantiques cette inchoation est *facultative* au ton férial.

Seconde exception. Le huitième mode irrégulier ne possède pas de formule d'inchoation. On le commence donc sur la dominante.

Remarque: L'inchoation n'étant que le trait d'union entre l'antienne et le psaume ne peut se faire qu'au *premier* verset de celui-ci. Les autres versets commencent par la dominante. Dans

le chant des Cantiques (*Magnificat, Benedictus*, etc.) on fait exception, et on chante l'inchoation à chaque verset.

B. — On doit avoir soin dans le chant des psaumes d'appuyer légèrement sur la première ou la seconde syllabe de chaque verset : sur la première si elle porte l'accent (Dónec pónam), ou si elle en est séparée de deux ou de trois syllabes (Judicábit); sur la seconde lorsqu'elle est accentuée (Jurávit). On le fait dans le dessein de ménager à toutes les voix le moyen de se réunir et de se mouvoir avec ensemble [1].

C. — Les diverses formules d'inchoation d'après les huit modes se composent, dans le chant usité chez nous, de trois notes. Ces notes se divisent sur les trois premières syllabes de chaque verset [2].

Les voici : 1°). *Dans la Psalmodie de notre diocèse.*

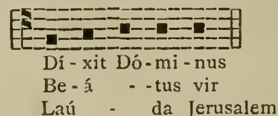


A ces huit modes, il faut en ajouter un neuvième appelé par les auteurs *modus peregrinus* ou huitième mode irrégulier; mais il n'a pas de formule d'inchoation dans le chant de notre diocèse.

---

(1) *Fiévet*, livre des Psaumes d'après Jumilhac, Lille, 1858.

(2) Notre édition actuelle place les trois notes de façon à ce que la troisième qui est la plus élevée tombe toujours sur une syllabe accentuée; par exemple :



Dí - xit Dó - mi - nus
Be - á - - tus vir
Laú - da Jerusalem

Cette manière de faire ne se trouve dans aucun auteur ni dans aucun manuel.

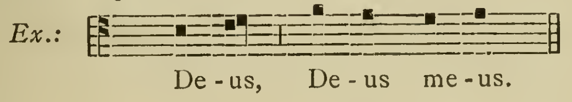
2°. *Dans la Psalmodie Romaine* on les chante comme suit, en observant que les notes groupées restent toujours groupées :



Le *modus peregrinus* commence ainsi :

D. — Quand il n'y a pas suffisamment de syllabes dans le verset pour pouvoir distribuer les notes de l'inchoation sur des syllabes différentes, alors on les groupe. S'il y a deux syllabes, on donne deux notes à la seconde. S'il n'y en a qu'une, on les donne les trois notes à la première.

Ex.:



§ II.

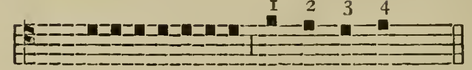
DES MEDIATIONS ET TERMINAISONS.

I. — Règles générales.

N. B. — Il faut avant tout tenir compte de la **règle essentielle,** donnée plus haut p. 345.

A. — *Première règle* : Nous entendons par première note de la formule de médiation ou de terminaison la première qui n'est plus la dominante.

Ainsi dans cet exemple de la médiation du septième mode :



c'est la note *ré* que nous comptons comme première note.

B. — *Deuxième règle*: La *pénultième* note de toute formule de médiation ou de terminaison doit toujours se trouver sur une syllabe qui porte l'accent tonique. — (Voir cantus accentus, chapître précédent, neuvième règle, p. 351 et 352).

Remarque. Quand le verset du Psaume se termine par *deux* monosyllabes, alors dans la modulation mediante des modes 1er, 3e, 6e, 7e et 8e irrégulier, ainsi que dans les modulations finales de tous les modes, le premier monosyllabe portera la pénultième note (1).

Exemples :

1°. Médiations :

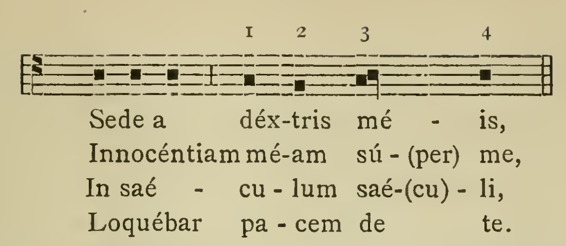
	1		2
Dómino	mé	-	o,
tímor	Dó-(mi)-ni,		
tua	ex		me,
Dóminus	sú-(per)		vos.

		1		2	3		4
ini	-	mí	-	cos	tú	-	os,
		Dó-	(mi)-	no	mé	-	o,
		tu	-	a	ex		mé,
		Dó-	(mi)-	nus	sú-(per)		vos.

2°. Terminaisons :

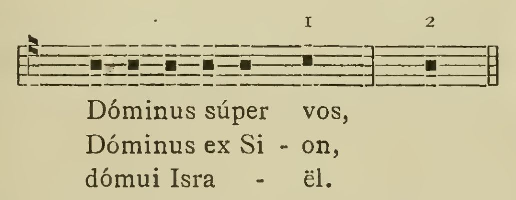
		1	2		3
Sede a		dex-tris	mé	-	is,
Innocéntiam		me-am	sú-(per)		me,
Sæ	-	cu - lum	saé-(cu)	-	li,
Loquebar,		pa - cem	de		te.

(1) Dans le chant Romain ce phénomène se présente dans les mêmes modes. Quelques auteurs exceptent le 6e Mode ; mais le *directorium chori* leur donne tort.



Exception: Nous verrons plus loin que si la médiation des 2e, 4e, 5e et 8e modes se termine par un ou deux ou plusieurs monosyllabes ou par un mot hébreu indéclinable, la pénultième note se placera sur le monosyllabe final ou sur la dernière syllabe du mot hébreu, et la dernière note sera supprimée. On dit dans ce cas que la médiation est rompue (1).

Exemple:



Le *fa* final se supprime, et le *sol* avant-dernière note de la modulation se trouve sur la syllabe finale.

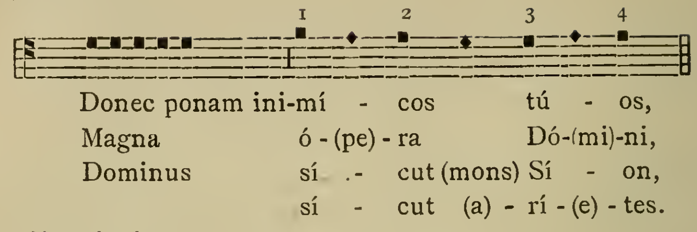
C. — *Troisième règle.* Dans les médiations des modes 3e, 7e et 8e irrégulier, qui requièrent quatre notes, et dans les terminaisons des 5e et 7e modes, la *première* note de la formule *doit* se placer sur une syllabe accentuée; parce que ces modulations commencent par une note *élevée*. (Voir chapître précédent, règle dixième, p. 352 à 356) (2).

(1) Dans le chant Romain ce sont les mêmes modes qui nous donnent la médiation rompue. Quelques auteurs y ajoutent le 6e mode; mais le *directorium chori* indique le contraire.

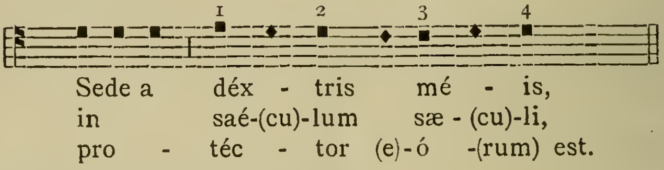
(2) La règle citée du chapitre précédent nous apprend quand la modulation doit commencer par une syllabe accentuée, et quand cela n'est pas requis. La troisième règle actuelle n'est qu'une application de la règle du chapître qui précède.

Exemples :

1°. Médiation :



2°. Terminaison :



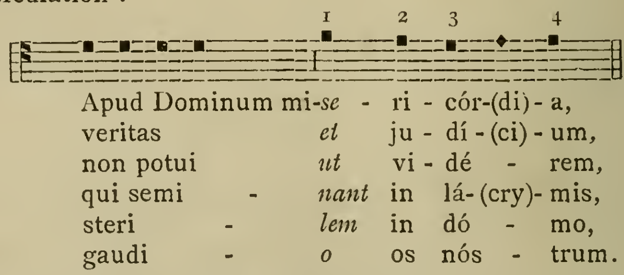
Mais sur quelle syllabe accentuée ?

Sur la *première* que l'on rencontre en remontant dans le verset depuis l'accent de la syllabe pénultième, que cette syllabe porte l'accentuation *principale* ou seulement l'accentuation *secondaire* (1). Si la première syllabe qu'on rencontre ne porte qu'un accent *secondaire*, il *faut* néanmoins commencer la modulation sur cette syllabe et on ne peut pas la commencer plus haut. (Voir chapître précédent, onzième règle, p. 356, et remarque p. 356 et 357).

D'après cela on chantera comme suit :

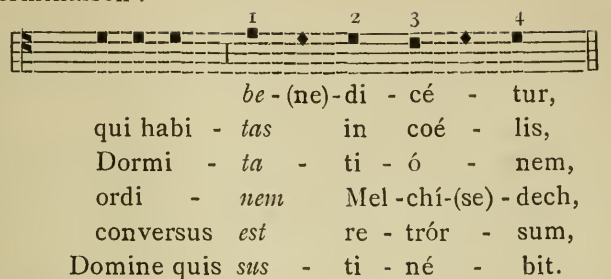
Exemples :

1°. Médiation :

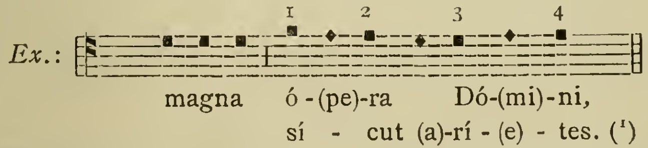


(1) Pourvu, bien entendu, qu'il y ait entre cette syllabe et l'avant-dernière note au moins *une* syllabe intermédiaire ; ce qui sera pour ainsi dire *toujours* le cas.

2°. Terminaison :



Remarque. A cause de ces deux dernières règles, il arrivera souvent d'avoir plus de quatre syllabes pour la modulation de quatre notes, ou plus de deux syllabes pour celle de deux notes. Dans ce cas, il faut se rappeler la distinction des syllabes en *valables* et *superflues*. (Voir plus haut, cantus accentus, règle sixième, p. 347 à 350), donner une syllabe *valable* à chaque note de la formule, et chanter les syllabes *superflues* sur la teneur de la syllabe valable suivante :

Ex. : 

D'après cela, comme on voit, il peut se faire, et il se fait souvent

---

(1) On voit, d'après ce que nous disons ici et aussi d'après les règles 6e, 7e, 9e et 10e du *Cantus accentus* (p. 349 à 356), que la distinction des syllabes en *valables* et *superflues* ne peut venir à point que dans le cas où certaines notes de la modulation requièrent une syllabe *accentuée*. (L'avant-dernière note en requiert toujours une, sauf l'exception de la règle : *Nunquam tres pro una ;* et la première note n'en requiert une que dans certains cas.)

— Car c'est alors seulement qu'on peut avoir deux syllabes pour une note ; et c'est alors aussi qu'on a à se poser la question : laquelle de ces deux syllabes devra porter la note de la modulation, et laquelle devra se joindre à la note de la syllabe suivante. Cette question est résolue par la distinction des syllabes en *valables* et en *superflues*. La valable porte la note, la *superflue* prend la note de la syllabe suivante. Mais à part le cas où la modulation exige une syllabe accentuée sur une note déterminée, la distinction des syllabes ne vient aucunément à point ; car alors toutes, absolument toutes, sont valables. C'est ce que nous avons voulu indiquer lorsqu'à la règle septième du *cantus accentus* (p 350) nous avons dit que les syllabes superflues avaient seulement *quelquefois* droit à une note particulière.

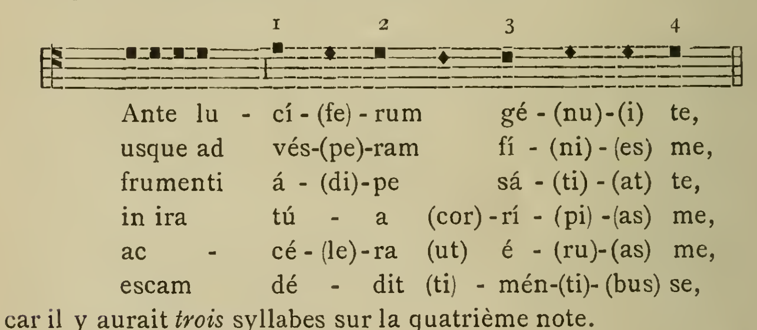
que sur *une note* de la formule médiante ou finale on chante *plus d'une syllabe.*

Peut-on ainsi sur *une note* chanter un nombre indéterminé de syllabes ?

La règle quatrième répond négativement.

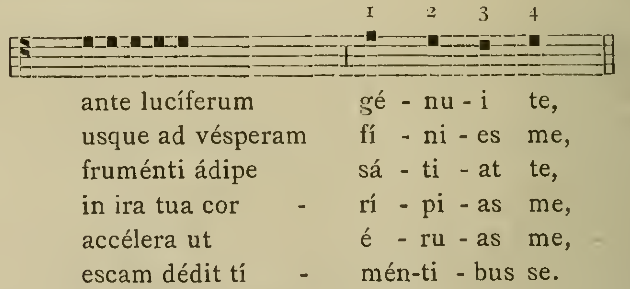
D. — *Quatrième règle.* Les deux règles précédentes sont *toujours* subordonnées à celle-ci : *On ne peut* JAMAIS *chanter* TROIS *syllabes sur* UNE *note de la formule*, ou, en d'autres termes, *on ne peut* JAMAIS *chanter* TROIS *syllabes pour* UNE. (Voir chapître précédent, règle neuvième, deuxième exception, p. 352, ainsi que la note de la p. 349).

D'après cette règle on ne peut pas chanter :



car il y aurait *trois* syllabes sur la quatrième note.

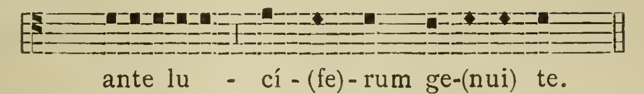
On doit chanter au contraire :



Dans tous ces cas la penultième note ne porte pas de syllabe accentuée.

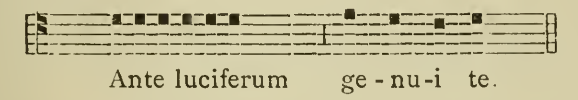
Cette règle sert à conserver le caractère de la mélodie.

On dénature en effet la mélodie en chantant :



ante lu - cí - (fe) - rum ge-(nui) te.

Il faut dire, en brisant l'accent, (*Priscien*) pour terminer d'une manière musicale :



Ante luciferum ge - nu - i te.

« Ce n'est pas là une appréciation arbitraire qui nous soit » propre. C'est le sentiment des vieux maîtres. Ils nous disent bien » que la syllabe survenante doit se joindre à la suivante (*Troisième* » *règle, remarque*, p. 397), comme si elle n'en formait qu'une avec » celle-ci ; mais nulle part ils ne supposent qu'il soit permis d'en- » lasser, d'enchâsser trois syllabes dans une seule. Il y a donc né- » cessité dans ce cas, non pas de déplacer l'accent syllabique, qui, » au point de vue grammatical, reste toujours le même, toujours » placé sur l'antépénultième de *génui te*, mais d'en comprimer » accidentellement l'action sous l'influence de l'élément mélo- » dique. Nous disons donc qu'après le premier accent ou la note » de l'élévation, on ne doit joindre qu'une seule survenante à » chacune des syllabes et des notes essentielles qui suivent, parce » qu'autrement on arriverait à ce fatal résultat, où viendraient » échouer la plupart des chantres, *trois pour une*. » [1] (Voir plus haut, *cantus accentus*, **règle essentielle**, p. 345 ; la note de la p. 349 et la deuxième exception de la neuvième règle p. 352).

Note. Remarquons bien que quelle que soit la distribution des notes sur les syllabes, les syllabes doivent toujours être prononcées et émises avec le caractère qui leur est propre, la syllabe accentuée, même sur une note basse, avec sa force d'accent, la syllabe initiale avec sa force d'impulsion, la syllabe finale avec sa prolongation expirante, et la syllabe ordinaire avec sa prononciation simple et

---

(1) *Fièvet*, op. cit.

ordinaire, sans que les notes qui affectent ces syllabes en changent aucunément le caractère.

Si l'on observe bien la troisième règle, en ce qu'elle ordonne de commencer la formule de modulation sur le premier accent qu'on rencontre depuis l'accent de l'avant-dernière note, même quand cet accent n'est qu'un accent *secondaire*, alors la quatrième règle qui défend de chanter trois syllabes pour une ne devra être appliquée que dans le seul cas dans lequel la mediation ou la terminaison finissent par un monosyllabe précédé d'un mot proparoxiton.

E. — *Cinquième règle:* La médiation *composée* du 4e mode, et les terminaisons des modes 1er, 2e, 3e, 4e, 6e, 8e et 8e irrégulier ne requièrent pas de note accentuée pour commencer la modulation. (Voir chapître précédent, dixième règle, 3°, p. 354).

Remarque: Quand le verset du psaume finit de telle facon que dans les modes cités dans la cinquième règle, la première syllabe de la modulation soit la finale d'un proparoxiton, alors quelquefois la syllabe brève du proparoxiton devra etre considérée comme superflue et être chantée non sur la dominante, mais sur la note de cette syllabe finale du mot proparoxiton.

Ce sera notamment le cas pour le 8e mode irrégulier, pour la deuxième formule du 8e, et pour le 6e.



Quelquefois elle pourra être chantée sur la dominante, ce qui sera le cas pour les autres modes cités. (Voir chapître précédent, dixième règle, première remarque, p. 354 et 355).

F. — *Sixième règle.* Dans les cas où la modulation ne commence

pas par une syllabe accentuée, alors, si la seconde note est en même temps plus élevée que la première et que la troisième, on *peut* [1] mettre quelquefois une syllabe accentuée sur la deuxième note. C'est le cas pour la deuxième formule finale du 3e Mode, pour la terminaison du 6e mode, et pour la première modulation finale du 8e.

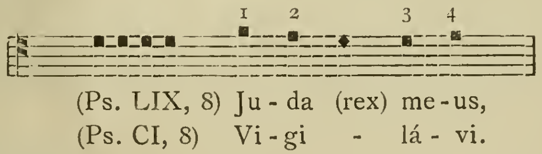
De même dans le quatrième mode où la modulation finale a cinq note, mais où la troisième est culminante, on peut [1] mettre quelquefois une syllabe accentuée sur la troisième note.

Dans tous ces cas on aurait toujours avant la pénultième note (qui requiert un accent) une ou deux syllabes superflues. (Voir chapître précédent, dixième règle, deuxième remarque p. 355, et plus bas, IV, Remarque quant à la règle *nunquam tres pro una*, p. 416).

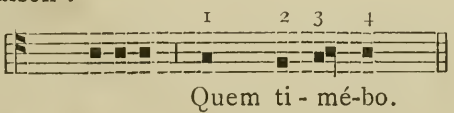
G. — *Septième règle.* Quand l'une ou l'autre des parties d'un verset n'a que juste le nombre de syllabes voulues pour la modulation, on ne chante pas la dominante, mais on donne immédiatement la première note de la formule.

Exemples :

1°. Médiation :



2°. Terminaison :

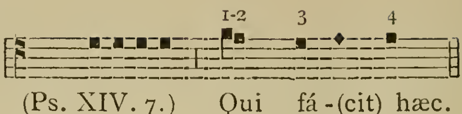


H. — *Huitième règle:* S'il n'y a pas même le nombre requis de syllabes, on commence immédiatement à la modulation, en négligeant la dominante, et en donnant à la première syllabe toutes les notes qui auraient été données aux syllabes manquantes.

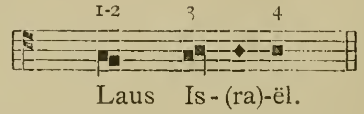
Exemples :

(1) Nous disons *on peut*, car la chose n'est pas nécessaire. Les cas diffèrent. Il faut juger d'après l'oreille.

1°. Médiation.



2°. Terminaison :



II. — Règles spéciales aux médiations.

Il y a deux espèces de formules de médiation, la médiation *simple* et la médiation *composée*. La médiation simple c'est celle qui ne possède que *deux* notes ; la médiation composée c'est celle qui en possède *quatre*.

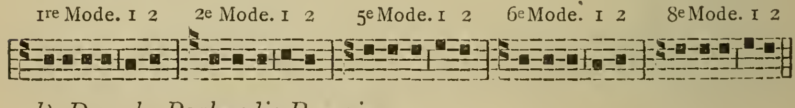
A. — *De la médiation simple.*

1°. — La médiation dans la Psalmodie de notre diocèse est *simple* dans les 1er, 2e, 5e, 6e et 8e modes. Dans la Psalmodie Romaine elle est *simple* dans les 2e, 5e et 8e modes.

Exemples :

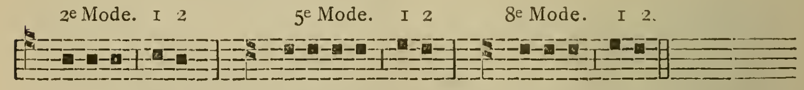
a) *Dans notre Psalmodie :*

1re Mode. 1 2 — 2e Mode. 1 2 — 5e Mode. 1 2 — 6e Mode. 1 2 — 8e Mode. 1 2



b) *Dans la Psalmodie Romaine :*

2e Mode. 1 2 — 5e Mode. 1 2 — 8e Mode. 1 2.



2°. — Pour la médiation *simple*, il faut appliquer uniquement la deuxième règle générale (p. 394), qui dit que l'avant-dernière note (donc ici la première de la formule) doit se trouver sur une syllabe accentuée.

Exceptions : *Première.* Quand la médiation se termine sur une ou plusieurs monosyllabes, ou un mot hébreu indéclinable, alors au 2e, 5e, et 8e mode, la modulation est rompue.

La première note de la formule médiante se place sur le mono-

syllabe, et la dernière note se supprime. (Voir plus haut, deuxième règle générale, exception, p. 395).

Deuxième exception. On ne peut jamais chanter trois syllabes pour une. (Voir quatrième règle, p. 398). Ce cas ne peut se présenter ici que quand la médiation finit par un *monosyllabe* précédé d'un mot proparoxiton.

Or comme dans les 2e, 5e et 8e modes, le monosyllabe rompt la modulation, la règle *nunquam tres pro una* ne sera à appliquer aux formules médiantes simples que dans le 1er et 6e mode.

D'après la règle, il faudrait chanter : (1, 2) propiti- á-(ti)-(o)-est ;

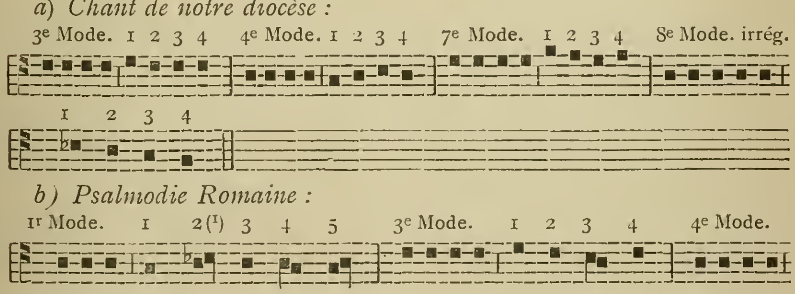
mais alors on aurait trois syllabes pour une, et partant au lieu de commencer la formule sur la syllabe accentuée *a*, il faut la commencer sur la syllabe finale *o*, et dire (1, 2) propitiáti - o est.

B. — *De la médiation composée.*

1°. — Dans la Psalmodie en usage dans notre diocèse, la médiation est composée et possède quatre notes dans les modes 3e, 4e, 7e et 8e irrégulier. — Dans la Psalmodie Romaine elle est composée, mais requiert souvent plus de quatre notes, dans les modes 1er, 3e, 4e, 6e (qui n'a que 3 notes) 7e et 8e irrégulier.

Exemples :

a) *Chant de notre diocèse :*



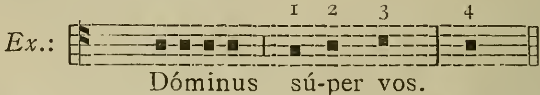
(1) Les notes groupées ne comptent que pour une note tant dans notre chant que dans le chant romain. Les notes groupées doivent d'ailleurs toujours rester sur une seule syllabe.



2°. Dans toutes ces modulations l'avant-dernière note doit affecter une syllabe accentuée (deuxième règle, p. 394). (Voir des exemples plus haut, p. 394 et 395).

Exception. Il y a exception pour la modulation médiante du *quatrième* mode ([1]), quand elle se termine par un monosyllabe ou par un mot hébreu indéclinable.

Alors la modulation se rompt comme la modulation simple des 2e, 5e et 8e modes; le monosyllabe ou la syllabe finale du mot hébreu, prend l'avant-dernière note sur lui et la dernière note de la formule ne se chante pas.

Ex.: 

3°. Mais la première note de la formule doit-elle se trouver sur une syllabe accentuée?

a) Dans les modes 3e, 7e et 8e irrégulier ([2]) oui il le faut, la nature de la modulation le demande; parce qu'elle commence par une élévation; « cette élévation, dit Dom Pothier ([3]), constitue » une sorte d'accent musical, indépendant du reste de la formule », et il faut faire correspondre cet accent musical avec l'accent des paroles. C'est d'ailleurs la simple application de la troisième règle (p. 395).

Seulement il faut bien le remarquer ici, cet accent sur lequel on commencera *doit* être le premier, soit *principal* soit seulement *secondaire*, qu'on rencontera en remontant dans le verset depuis l'accentuation de l'avant-dernière note. ([4]) (Voir la règle troisième, p. 395).

(1) Pas dans les autres modes.

(2) Nous ne parlons que du chant de notre diocèse.

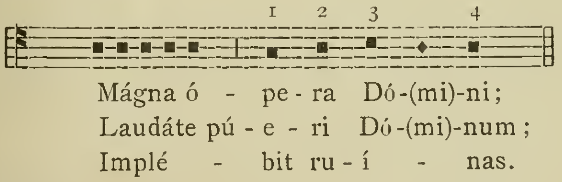
(3) Op. cit chap. XVI, p. 284.

(4) Pourvu qu'il y ait entre cette syllabe et l'avant-dernière note au moins une syllabe intermédiaire.

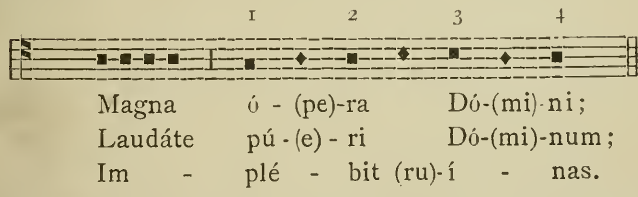
b) Dans la modulation médiante du quatrième mode la première syllabe *ne doit pas être accentuée*. Le motif en est que la modulation commence par une note *descendante*, qui partant ne demande pas une syllabe portant l'accent. Une note descendante en effet ne requiert pas une syllabe accentuée dont la tendance naturelle est de monter.

La note basse n'exigeant donc pas une syllabe accentuée, et les formules tant de la psalmodie que du cantus accentus désirant toujours autant que possible avoir le même nombre de syllabes que de notes *(quantæ notæ in finali, tantæ syllabæ cantantur)*, parce qu'alors la mélodie reste le plus dans son état naturel (voir règle essentielle p. 345), on n'est pas *forcé* de commencer la modulation médiante du quatrième mode sur une syllabe d'accent; et par conséquent on la commencera *toujours* sur la *seconde* syllabe avant l'accent de la pénultième note, quelle que soit d'ailleurs cette syllabe.

On chantera donc :

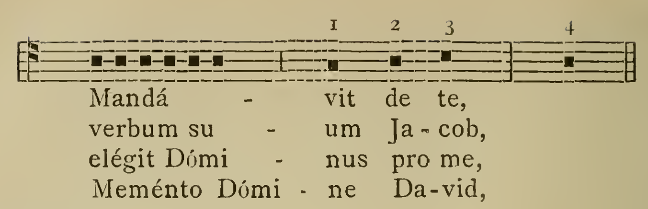


et pas du tout :

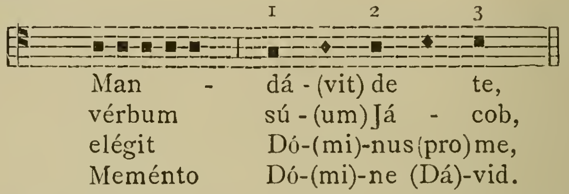


La première manière est d'ailleurs plus belle, moins embarrassée; et ce qui plus est, elle fait ressortir la syllabe accentuée beaucoup mieux que la seconde manière.

De même dans le cas d'un monosyllabe, ou d'un mot hébreu, doit-on commencer la modulation médiante deux syllabes avant le mot monosyllabique, et chanter :



et nullement :



Ce que nous disons ici de la médiation du quatrième mode n'est d'ailleurs que l'application de la règle cinquième (Voir plus haut p. 400).

4°. Les règles données sous le 2° et le 3° sont subordonnées toujours à celle qui dit qu'on ne peut jamais chanter trois syllabes pour une. (Voir plus haut, règle quatrième p. 398).

III. — Règles spéciales aux terminaisons.

Il y a quatre espèces de formules pour la terminaison : celle de *trois* notes, celle de *quatre* notes, celle de *cinq* notes, et celle qui se fait *recto tono* sur la dominante.

Remarquons ici que pour les modulations *finales*, la présence d'un monosyllabe ou d'un mot hébreu indéclinable n'exerce aucune influence.

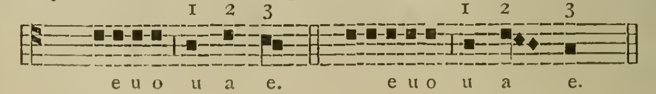
A. — *De la modulation finale de* TROIS *notes.*

1°. Dans la Psalmodie en usage dans notre diocèse, la modulation finale des modes 2e et 8e irrégulier possède trois notes (1). Il en est de même dans la Psalmodie Romaine (2).

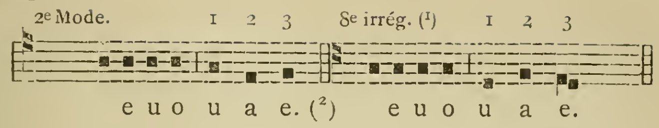
---

(1) Quant au 8e Mode irrégulier, il faut faire cette remarque que toute la seconde partie du verset se chante non pas sur la dominante de la première partie (*la*), mais sur un ton plus bas (*sol*), et que la première note de la modulation est celle qui quitte le *sol*

(2) Il faut ajouter au chant romain le 3e mode dans ses deux premières formules :



Exemples :



2°. La pénultième note doit correspondre à une syllabe accentuée; (Deuxième règle p. 394).

3°. La première syllabe de la modulation ne doit pas être accentuée. (Cinquième règle p. 400).

Le motif en est le même que celui que nous avons allégué pour la modulation médiante du quatrième mode.

On pourrait ajouter ici que puisque la deuxième note de la formule doit correspondre à une syllabe accentuée, si la première devait y correspondre aussi, alors il ne serait pour ainsi *jamais* possible que la modulation reste dans son état naturel. Car pour cela il faudrait avoir deux syllabes accentuées de suite, ce qui

---

(1) Ce sont juste les mêmes modulations dans le chant romain.

(2) Les lettres *e u o u a e*, qu'on trouve souvent après l'antienne dans les livres de chœur, ne sont rien autre chose que les voyelles de sEcUlorUm AmEn, fin de tout psaume. Au-dessus de ces lettres on trouve dans les livres de chœur une modulation. Cette modulation et ces lettres indiquent quelle est la modulation *finale* à donner au psaume qu'on chantera après l'antienne. —

Voici pourquoi on a fait usage de ces lettres.

L'antienne qui précède le psaume indique dans quel mode le psaume doit être chanté. Or chaque mode a *toujours* la même inchoation, la même dominante et la même médiation. Donc par le fait seul qu'on sait le mode d'après lequel il faut psalmodier, on sait aussi quelle inchoation, quelle dominante et quelle médiation il faut chanter.

Mais, comme nous verrons tantôt, dans le premier mode il y a trois terminaisons (en chant romain, cinq), dans le troisième trois (en chant romain, quatre), dans le quatrième trois, dans le septième cinq, et dans le huitième deux.

Partant quand l'antienne était du premier, troisième, quatrième, septième ou huitième mode, on ne savait pas comment il fallait finir le psaume, quoiqu'on connût la dominante, l'inchoation et la mediation.

D'une part il n'était donc pas nécessaire d'indiquer l'inchoation, la dominante, ni la mediation ; mais dans les modes cités il fallait indiquer la terminaison. C'est pourquoi après l'antienne on s'est contenté d'imprimer la modulation finale ; et comme tout psaume finit toujours après le Gloria Patri par les mots *sæculorum amen*, on a placé au dessous des notes de la modulation les voyelles de *seculorum amen ;* soit *e u o u a e,* ou encore, en marquant le *u* par un *v*, *evovae.*

De là les finales des psaumes s'appellent parfois les *evovæ.*

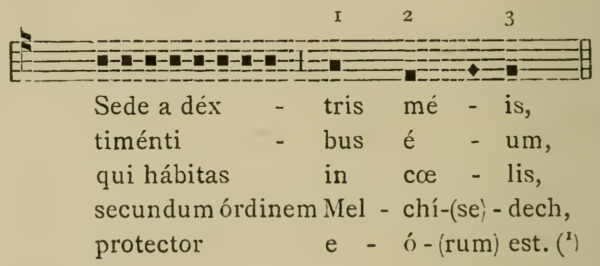
A l'office des défunts, au lieu de *evovae,* on trouve les lettres *ueaei*, qui sont les voyelles de *luceat eis*, terminaison des psaumes dans cet office.

d'abord n'arrive presque jamais et ce qui ensuite est antirhythmique. (Voir plus haut, p. 232 note 2). —

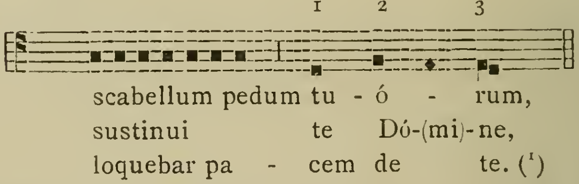
Au 2e et 8e mode irrégulier, la modulation finale commencera donc *toujours* sur la syllabe qui précède *immédiatement* l'accent de la pénultième note.

Partant on chantera :

Au 2e Mode :



et au 8e irrégulier :



4°. Comme toujours, les règles du 2° sont subordonnées à la règle générale qui défend de chanter trois syllabes pour une. (Voir règle quatrième p. 398).

B. — *De la modulation finale de* QUATRE *notes* :

1°. Dans notre Psalmodie, le 1er mode (avec ses 2 premières form.), le 3e (avec ses 2 form), le 5e, le 6e, le 7e (avec ses 5 form), et le 8e (avec ses 2 formules), sont dans ce cas. Dans le chant romain nous trouvons de même le 1er mode (avec ses 5 form.), le 3e (avec ses 2 dernières formules), le 5e, le 6e, le 7e (avec ses 5 formules) et le 8e (avec ses 2 formules).

---

(1) Voir cantus accentus, sixième règle, 2de remarque (p. 348 et 349). Dans ces deux modes il faut appliquer aussi une règle spéciale. Voir Psalmodie, Art. III. § II, cinquième règle, remarque, (p. 400).

Exemple:

a) Dans notre Psalmodie :

Ir Mode, Ire form. I 2 3 4 · 2e form. I 2 3 4

e u o u a e. e u o u a e.

3e Mode, Ire form. I 2 3 4 2e form. I 2 3 4

e u o u a e. e u o u a e.

5e Mode. I 2 3 4 6e Mode. I 2 3 4 7e M. Ire form. I 2 3 4

e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e.

2e form. I 2 3 4 3e form. I 2 3 4 4e form. I 2 3 4

e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e.

5e form. I 2 3 4 8e M. Ire form. I 2 3 4 2e form. I 2 3 4

e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e.

b) Dans la Psalmodie Romaine :

Ir Mode. Ire form. I 2 3 4 2e form. I 2 3 4 3e form. I

e u o u a e. e u o u a e e u o.

2 3 4 4e form. I 2 3 4 5e form. I 2 3 4

u a e. e u o u a e. e u o u a e.

3e Mode. 3e form. I 2 3 4 4e form. I 2 3 4 5 Mode. I 2 3 4

e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e.

6e Mode. I 2 3 4 7e M, Ire form. I 2 3 4 2e form. I 2

e u o u a e. e u o u a e. e u o u



2°. Dans toutes les formules de ces modes, la pénultième note doit correspondre à une note accentuée, sauf l'exception de la règle: *Nunquam tres pro una*. (Voir deuxième règle p. 394).

3°. La première note doit-elle être accentuée?

Notre réponse se base sur le même motif que celui qui nous a guidé dans la réponse à la même question faite à propos des médiations de quatre notes.

Nous distinguons donc: *a*) Dans les 1er, 3e (2), 6e et 8e modes la formule commence par une note basse, et par conséquent il n'est pas nécessaire de commencer sur une syllabe accentuée. Il n'y a donc pas de motif de prendre plus de syllabes que de notes, et partant la modulation finale de ces modes *doit* commencer sur la deuxième syllabe avant celle qui porte l'avant-dernière note de la formule. (Voir plus haut, cinquième règle p. 400).

Il faut donc chanter:



(1) Comme on peut le voir en comparant les deux psalmodies, le 1er mode de notre diocèse est *différent* d'avec la mélodie Romaine, sauf que la 1re finale de Bruges est à peu près la même que la 2e de Rome; les formules du 3e mode sont *différentes*; celles du 5e, 6e, et 8e sont tout-à-fait identiques; enfin pour le 7e mode: la 2e de Bruges est la même que la 4e de Rome, la 3e de Bruges est identique à la 1re de Rome, la 4e de Bruges correspond entièrement avec la 5e de Rome, la 1re de Bruges est à peu près la même que la 2e de Rome, et enfin la 5e de Bruges et la 3e de Rome sont tout-à-fait *différentes*.

(2) Pas dans les formules romaines. Là il faut commencer par une accentuée.

(3) Voir cantus accentus, sixième règle, seconde remarque, p 348 et 349.

3e Mode. 1 2 3 4 1 2 3 4

sede a déx-tris mé - is, sede a déx-tris mé - is,
scabéllum pé-dum tu - ó - rum, scabéllum pédum tu - ó - rum,
rectórum be-ne - di - cé - tur, rectórum be-ne-di - cé - tur,
et us - que in saé-(cu)-lum, et ús - que in saé-(cu)-lum,
Dómi - nus sus-cé-(pit) me, Dómi - nus sus-cé-(pit) me,
loquébar pa - cem de te, loquébar pá - cem de te,
sperá - vi - mus in te, sperá - vi - mus in te.

6e Mode. 1 2 3 4

sede a déx-tris mé - is,
scabellum pé - dum tu - ó - rum,
rectorum be - ne - di - cé - tur,
et us - que in saé(cu)lum,
Dó - (mi)(1)nus sus - cé-(pit) me,
loquébar pa - cem de te,
sperá - vi - mus in te,

8e Mode. 1 2 3 4 1 2 3 4

sede a déx-tris mé - is, sede a déx-tris mé - is,
scabéllum pé-dum tu - ó - rum, scabéllum pé - dum tu - ó - rum,
rectórum be-ne - di - cé - tur, rectórum be - ne - di - cé - tur,
et ús - que in saé-(cu)lum, et us - que in saé(cu)-lum,
Dómi - nus sus-cé-(pit) me, Dó - (mi)(1)nus sus-cé-(pit) me,
loquébar pa - cem de te, loquébar pa - cem de te,
sperá - vi - mus in te, sperá - vi - mus in te,

et nullement :

(1) Voir cinquième règle, remarque, p. 400.

1r Mode. 1 2 3 4 8e Mode.

scabellum pé - dum(tu)ó - rum, scabéllum pé - dum (tu) ó - rum,
rectorum be(ne) di - cé - tur, rectórum be(ne) di - cé - tur,
et us(que)in saé(cu)lum, et ús(que) in saé(cu)lum,
spe - rá-(vi)-mus in te, spe - rá-(vi)-mus in te,
Dó(mi)nus(sus)cé(pit)me, Dó(mi)nus(sus)cé(pit)me(1).

b) Dans le 5e et le 7e mode (pour *toutes* ses formules) la modulation commence par une élévation de la voix. Cette élévation dans la mélodie demande à correspondre le plus possible avec une accentuation dans le texte. Il faut donc commencer la modulation sur une syllabe accentuée (Voir 3e règle p. 395); mais il est nécessaire que l'on commence sur la première(2) que l'on rencontre en remontant dans le verset depuis l'accentuation de l'avant-dernière note,

---

(1) Si la règle, que nous donnons ici, paraissait dure à quelques-uns, à cause de ce qu'ils sont habitués à la psalmodie qui s'est malheureusement introduite dans notre diocèse depuis une vingtaine d'années (depuis 1873), et s'ils soutenaient qu'il faut commencer la modulation sur la note accentuée, nous leur répondrions : *d'abord* qu'en établissant notre règle nous ne faisons que suivre *a*) l'enseignement des anciens auteurs qui connaissaient parfaitement la valeur de l'accent; et *b*) la pratique de tous nos anciens livres de chant qui notent d'après notre règle. Nous leur dirions *ensuite* : *a*) que nos soi-disant correcteurs ont ci et là oublié de faire la correction ; et *b*) que là où ils l'ont oublié, on chante encore toujours en observant notre règle, et sans que personne ait jamais trouvé que l'*accent* tonique n'était pas observé. Nous n'en voulons pour preuve que la psalmodie du huitième mode de la *communion* de la messe des défunts, où on chante encore toujours :



et lux perpetua lú - ce - at é - is.

Donc, il faut chanter de même :

scabellum pe - dum tu - ó - rum.

et pas du tout :



et lux perpétua lú - (ce)-at e - is,

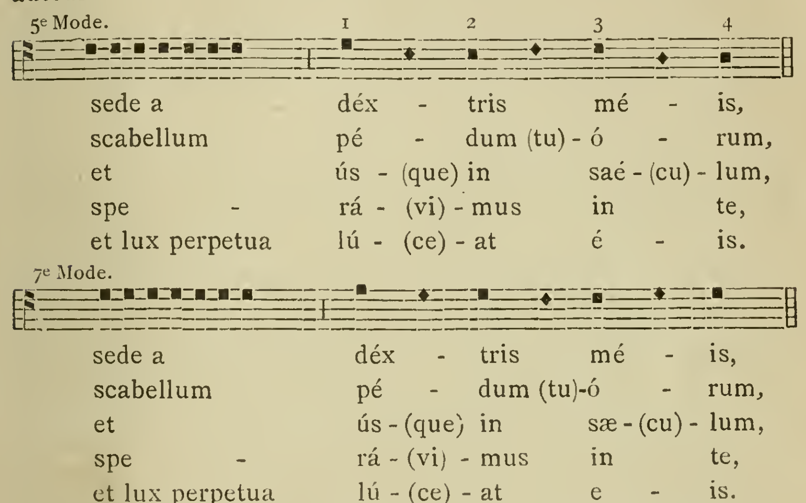
Donc non plus : scabellum pe - dum (tu) - o - rum.

Enfin nous ferions remarquer *en troisième lieu*, que notre manière de chanter est moins embarrassée, plus naturelle, et qu'elle fait ressortir l'accent tonique mieux que l'autre manière.

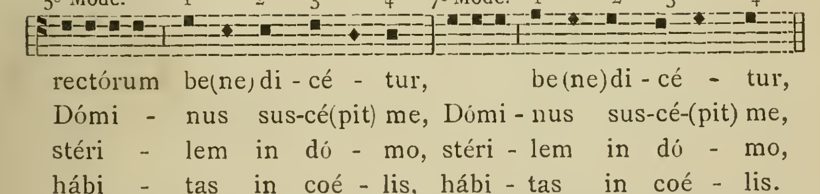
(2) Pourvu qu'il y ait entr'elle et l'avant-dernière note au moins une syllabe intermédiaire.

alors même que cette syllabe ne jouirait que d'un accent secondaire. (Voir plus haut, troisième règle p. 396).

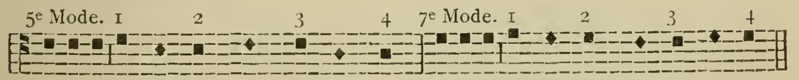
D'après cela il faut chanter, comme l'indiquent d'ailleurs tous les auteurs :



Mais dans les cas où le premier accent que l'on rencontre n'est qu'un accent secondaire, il faut commencer sur cet accent et partant chanter :



Il est donc fautif d'après nous de chanter selon l'indication de certains manuels.



D... Dó(mi)nus (sus)cé(pit) me, Dó(mi)nus(sus)cé(pit)me,
sté-(ri)-lem (in) dó - mo, sté-(ri)lem (in) dó - mo,
há-(bi)-tas (in) coé - lis, há-(bi)-tas (in) coé - lis.

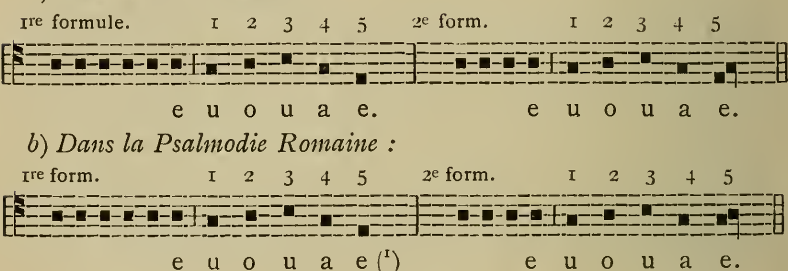
4°. Les règles données sous le 2° et le 3° sont toujours subordonnées à celle qui défend de chanter trois syllabes pour une.

C. — *De la modulation finale de cinq notes.*

1°. Dans notre chant comme dans celui de Rome, le quatrième mode, pour ses deux premières formules finales, nous présente une modulation de cinq notes.

Exemple:

a) *Dans notre Psalmodie :*

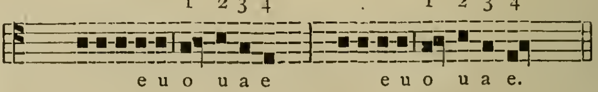


2°. Comme partout, l'avant-dernière note doit correspondre à une syllabe accentuée, sauf toujours l'exception de la règle: *Nunquam tres pro una.* (Voir plus haut, règle deuxième, p. 394, et règle quatrième p. 398).

3°. La première note ne requiert pas une syllabe accentuée. On commencera donc la modulation sur la troisième syllabe avant l'accentuation de la dernière note, quelle que soit cette syllabe. (Voir plus haut, règle cinquième, p. 400).

Le motif est le même que celui que nous avons donné pour la modulation des 1er, 3e, 6e et 8e modes, car le cas est le même, vu

(1) Comme on voit la première formule romaine est la même que la nôtre.
Dans notre Vesperale actuel (1873) au lieu de donner la modulation finale en cinq notes on la donne en quatre:



C'est contraire à tous les anciens manuels ; et on se demande à la fois quel a été le motif pour lequel on a fait le changement, et où les correcteurs ont puisé le droit de le faire. De plus la modulation finale de chaque verset du *Te Deum* est la finale des psaumes du quatrième mode, et là, les correcteurs oubliant de corriger, l'ont laissée en cinq notes.

que la modulation du 4e mode commence aussi par une note basse.

Il faut cependant tenir compte ici de la sixième règle. (Voir p. 400; et plus bas, p. 416 et 417).

On chantera donc :

1re formule. 1 2 3 4 5

sede		a	déx - tris	mé	-	is,
in		saé - cu -	lum	saé - (cu) -		li,
secundum ór	-	di -	nem Mel-	chí - (se) -		dech,
scabéllum		pe -	dum tu -	ó	-	rum,
pro	-	téc -	tor e -	ó - (rum)		est,
loqué	-	bar	pa - cem	de		te,
innocénti	-	am	mé - am	sú - (per)		me,

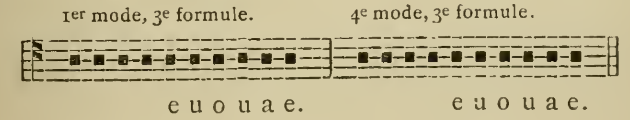
2e formule. 1 2 3 4 5

sede		a	déx - tris	mé	-	is,
in		saé - cu -	lum	saé - (cu) -		li,
secundum ór	-	di -	nem Mel -	chí - (se) -		dech,
scabéllum		pe -	dum tu -	ó	-	rum,
pro	-	téc -	tor e -	ó - (rum)		est,
loqué	-	bar	pá - cem	de		te,
innocénti	-	am	mé - am	sú - (per)		me.

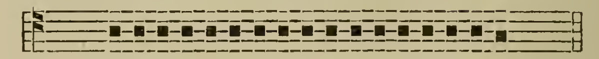
4°. Enfin ici comme toujours il faut observer, avant toutes les autres, la règle qui défend de chanter trois syllabes pour une.

D. — *Des modulations finales recto tono.*

Il reste deux formules finales, qui n'ont pas de modulation, mais qui chantent toute la deuxième partie du verset sur la note dominante du mode. Ce sont la troisième formule du 1er mode et la troisième du quatrième :



Le chant romain n'a pas cette formule au 1er mode, mais la troisième formule du quatrième est presque la même. Au lieu de continuer *recto tono*, elle flèchit d'un ton:



e u o u a e.

Il n'y a rien à remarquer quant à ces modulations, si ce n'est qu'il faut bien prononcer le texte.

IV. — Remarque quant a la règle: nunquam tres pro una.

Nous avons dit plus haut que si pour le placement de la première note d'une modulation de 4 ou de 5 notes, là où cette note requiert une syllabe accentuée, on se contente d'une syllabe portant l'accent secondaire, il n'arrivera jamais que, à cause du placement de la première note, on ait trois syllabes pour une. Nous avons montré que le cas ne pouvait se présenter qu'à cause de la règle qui veut que l'avant-dernière note d'une formule (soit de 2, soit de 3, soit de 5 notes) se trouve sur un accent; et même on n'aura à appliquer le principe : *nunquam tres pro una*, que pour le seul cas dans lequel la médiation ou terminaison finirait sur un mot monosyllabique précédé d'un proparoxiton, c'est-à-dire d'un mot portant l'accent sur l'antépénultième syllabe. Ce sera le cas pour les terminaisons: *Genui te*, *satiat te*, *timentibus te*, *ut eruas me*, *vivifica me*, etc.

Dans tous ces cas, afin d'éviter l'écueil : trois syllabes pour une, on placera sur l'avant-dernière note, non pas la syllabe accentuée du proparoxiton, mais la syllabe finale: On aura donc avant la pénultième note encore deux syllabes dont la première porte l'accent.

Ici vient la question de savoir sur quelles syllabes de la modulation médiante ou finale il faut placer les notes restantes de la formule. Cette question sera à résoudre pour les médiations des modes 3e, 4e, 7e et 8e irrégulier, et pour les terminaisons des modes 2e et 8e irrég. d'une part (3 notes), des modes 1er, 3e, 5e, 6e, 7e et 8e d'autre part (4 notes), et du 4e mode de troisième part (5 notes).

Dans tous ces cas faut-il commencer la modulation par la syllabe accentuée du proparoxiton?

1°. D'abord il est certain qu'il faut commencer par la syllabe accentuée dans les médiations des modes 3e, 7e et 8e irrégulier et dans les terminaisons des 5e et 7e modes, puisque ces modulations commençant par une élévation requièrent une note accentuée.

2°. Ensuite nous avons établi aussi que les modes 2e et 8e irrégulier commencent leur terminaison à la syllabe qui précède immédiatement celle de l'avant-dernière note. Donc ici encore pas de doute, on commencera la modulation sur la deuxième syllabe du mot proparoxiton [1].

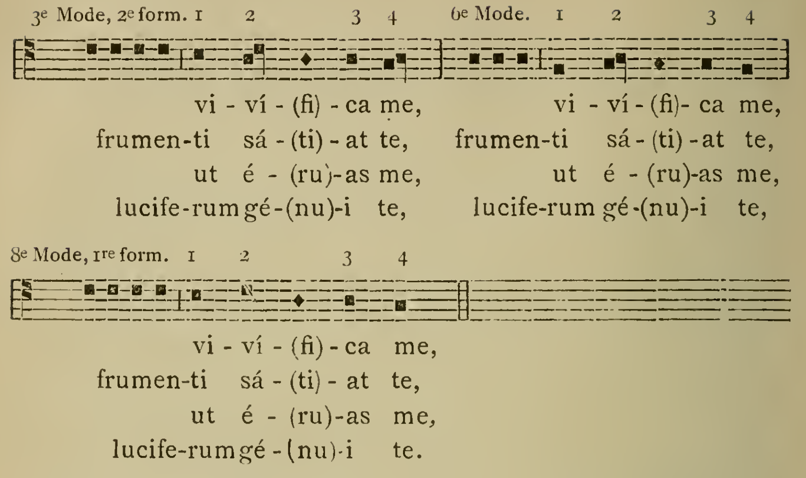
3°. En troisième lieu la médiation du 4e mode et les terminaisons des 1er, 3e, 6e et 8e modes, commencent par une note basse, et nous en avons conclu qu'elles *n'exigeaient pas* une syllabe accentuée. Il n'y a donc *pas de nécessité* de commencer par la syllabe accentuée du mot proparoxiton.

Pour décider s'il faut commencer par cette syllabe: *ví, é, mén, sú, gé* (et dans ce cas donner une note à chaque syllabe), ou plutôt par la syllabe qui précède l'accent: *vi, ut, ti, ti, rum* (et dans ce cas regarder la syllabe qui suit l'accent comme une syllabe superflue), nous consulterions la modulation elle-même. Nous mettrions la première note sur la syllabe accentuée à chaque fois que la seconde note est plus basse que la première, (1er mode; 3e mode, 1re form. fin.). Quand au contraire la seconde note est plus élevée que la première, alors si la troisième est elle-même plus élevée que la seconde, nous commencerions encore par l'accent (4e mode, médiation; et 8e mode, 2e form. fin.); mais si la seconde est *en même temps* plus élevée que la première *et* que la troisième, nous commencerions par la syllabe qui précède l'accent, nous mettrions la syllabe accentuée sur la note culminante et nous considérerions celle qui suit l'accent comme une syllabe superflue (fin. 3e mode, 2e form; fin. 6e mode, et, 8e mode, fin. 1re formule):

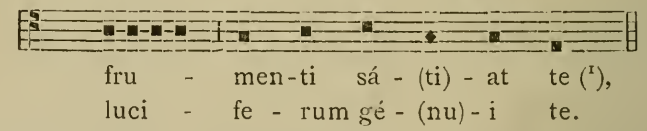
---

(1) Monsieur le chanoine *Van Damme:* Psalmi Vesperarum, 2e édition, Gand, commence sur la syllabe accentuée. Sauf respect, nous ne pouvons l'admettre.

Nous chanterions donc:



Enfin pour la terminaison du quatrième mode, qui est de cinq syllabes et qui ne requiert pas de syllabe accentuée pour commencer, nous remarquons que dans cette modulation la troisième note est culminante, et pour ce motif nous mettrions la syllabe accentuée du proparoxiton sur la troisième note; nous commencerions toute la modulation deux syllabes avant cette syllabe accentuée; et nous chanterions par conséquent:



Par conséquent: *a*) dans le 2e et 8e mode irrégulier, nous commençons pour la terminaison sur la syllabe qui suit l'accent du proparoxiton.

---

(1) Nous avons dit plus haut (cantus accentus p. 355 et Psalmodie p. 401) que dans des cas pareils on *pouvait* chanter comme nous disons ici, et que la chose dépendait de l'oreille. Nous croyons que l'on ferait mieux de faire comme nous disons, pour ce qui est du 3e mode, 2e form. fin; du 6e mode; et du 8e, 1re formule — Pour le quatrième mode, c'est moins nécessaire, quoique nous le préférions.

b) Dans la médiation du 3e, 7e et 8e mode irrégulier, dans les terminaisons du 5e et 7e mode; dans les terminaisons du 1er ([1]); dans la première formule finale du 3e ([2]); dans la médiation du 4e mode, et dans la deuxième formule finale du 8e ([2]), nous commencerions sur la syllabe accentuée.

c) Dans la 2de formule finale du 3e mode ([2]), dans la terminaison du 6e mode, et dans la 1re formule finale du 8e ([2]), nous commencerions sur la syllabe qui précède l'accent du proparoxiton ([3]).

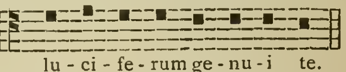
d) Enfin dans la terminaison du 4e mode, nous commencerions deux syllabes avant l'accent du proparoxiton ([4]).

---

(1) Monsieur le chanoine *Van Damme* : Psalmi vesperarum, deuxième édition, commence la finale du premier mode sur la syllabe qui précède l'accent.

(2) Monsieur le chanoine *Van Damme*, op. cit., indique qu'il faut commencer les formules finales du troisième et du huitième mode sur la syllabe qui précède l'accent. Il nous semble devoir distinguer entre les formules de ces deux modes; et commencer comme nous le disons.

(3) *Dom Kienle*, dans son ouvrage : Théorie du chant Grégorien, troisième partie, chap. V, p. 147, cite quelques exemples. Tous les exemples, sauf un seul, concordent précisément avec les règles que nous donnons ici. Nous disons : sauf un seul. En effet pour le 7e mode, *Dom Kienle* note



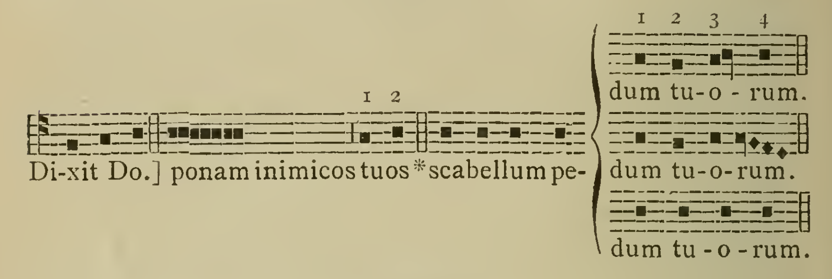
Mais cet exemple est manifestément fautif. *Dom Kienle* n'y tient pas compte de la règle *nunquam tres pro una*. Il a en effet les trois syllabes *genui* sur l'avant-dernière note.

(1) Monsieur le chanoine *Van Damme* commence aussi sur la deuxième syllabe qui précède cet accent. *Dom Kienle* marque de même.

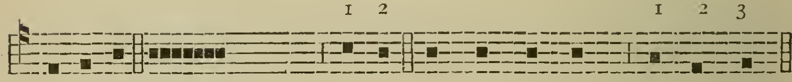
§ III.

TABLEAU GÉNÉRAL DES MÉDIATIONS ET TERMINAISONS.

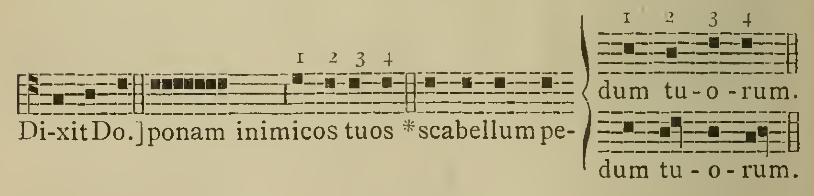
I MODE.



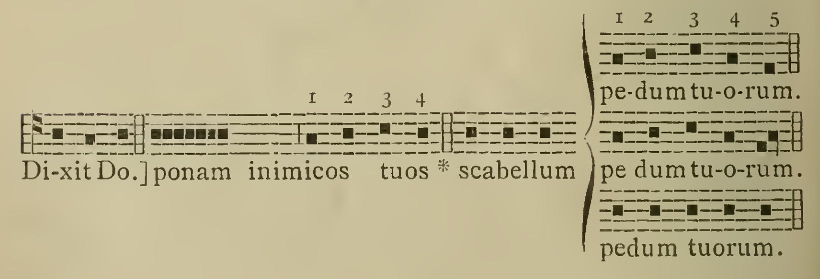
II MODE.



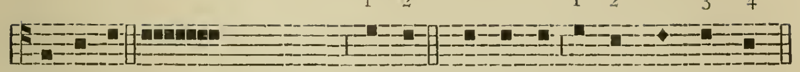
III MODE.



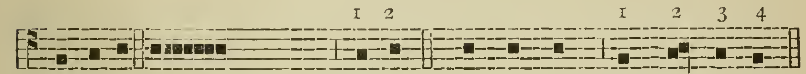
IV MODE.



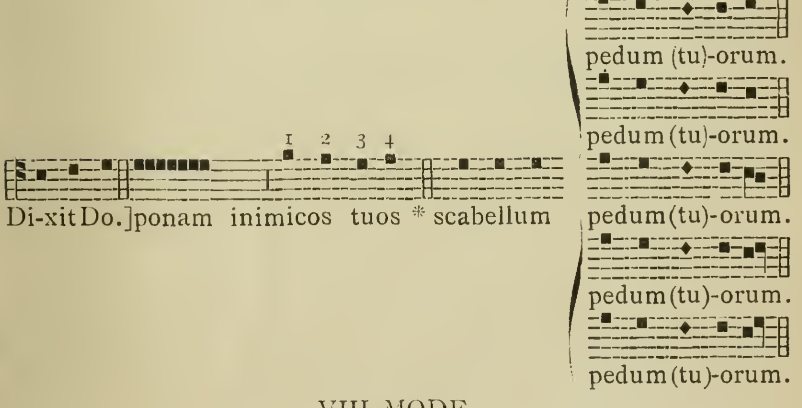
V MODE.



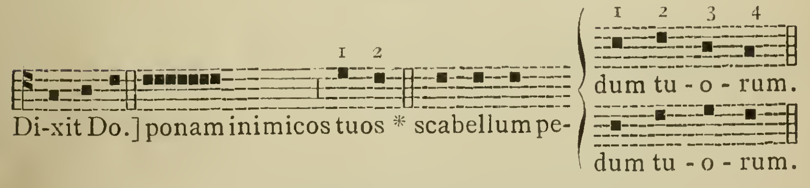
VI MODE.



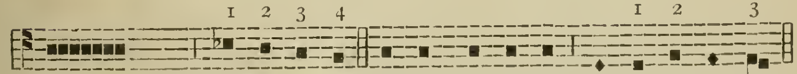
VII MODE.



VIII MODE.



VIII MODE IRRÉGULIER.



§ IV.

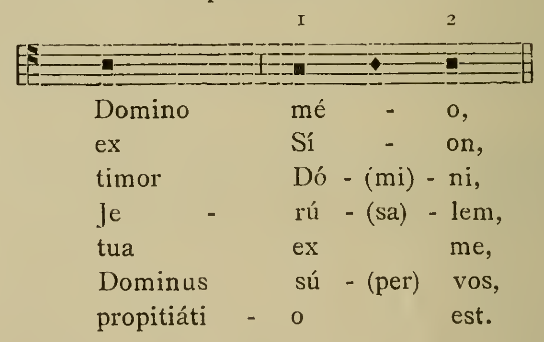
EXEMPLES DE CHAQUE MÉDIATION ET TERMINAISON.

N. B. *Règle tout-à-fait générale.* L'avant-dernière note de toute médiation ou terminaison demande toujours une syllabe accentuée sauf le seul cas excepté par la règle : *nunquam tres pro una.*

Ir MODE.

MÉDIATION.

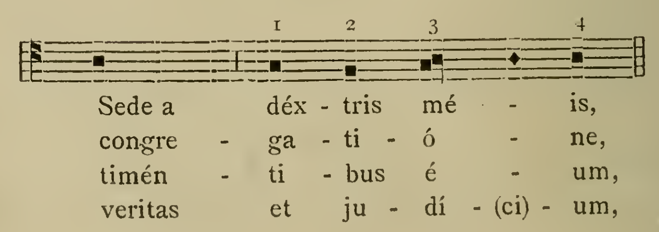
Cette modulation se compose de deux notes.

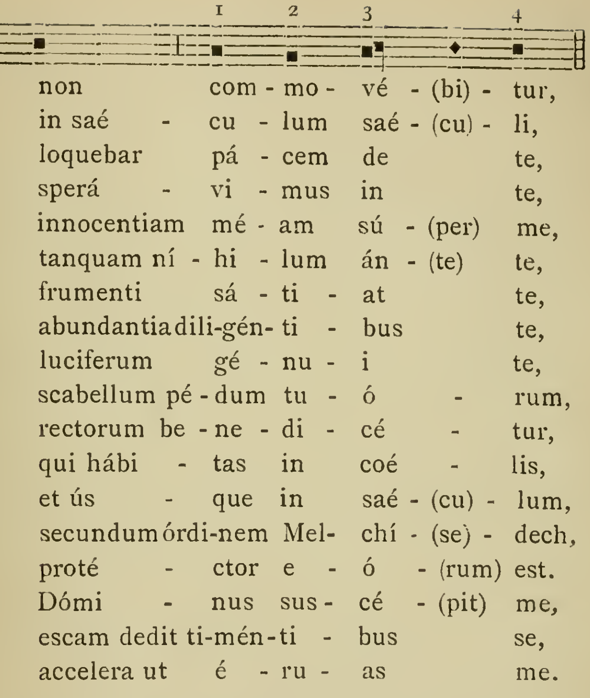


TERMINAISON.

1e FORMULE.

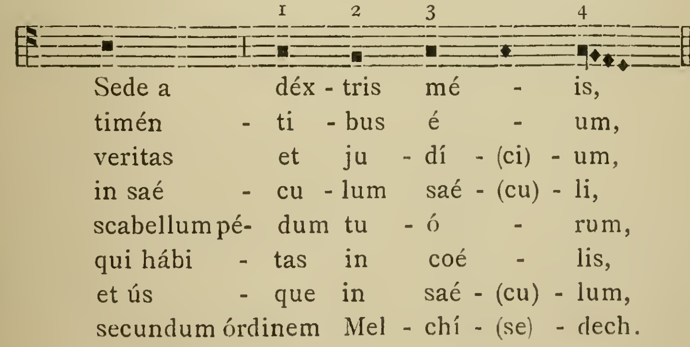
Modulation composée de quatre notes, dont un groupe de 2 pour la 3e syllabe. — Pas de nécessité de commencer par un accent tonique.





2e FORMULE.

Modulation de quatre notes, dont un groupe final de quatre notes liées. — Pas nécessaire de commencer sur une syllabe accentuée. Les syllabes se divisent comme dans la première formule.



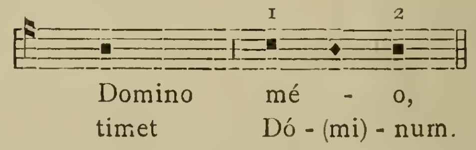
Dans le cas d'un monosyllabe final, celui-ci prend le groupe des dernières notes; et la syllabe intermédiaire, entre la troisième et la finale, se chante sur la première note du groupe du monosyllabe final.

	1	2	3		4
loquebar	pá -	cem	de		te,
sperá -	vi -	mus	in		te,
innocentiam	mé -	am	sú -	(per)	me,
tanquam ní -	hi -	lum	án -	(te)	te,
frumenti	sá -	ti -	at		te,
luciferum	gé -	nu -	i		te,
proté -	ctor	e -	ó -	(rum)	est,
quia Dómi -	nus	sus -	cé -	(pit)	me,
escam dedit ti -	mén -	ti -	bus		se,
accelera ut	é -	ru -	as		me.

2ᴱ MODE.

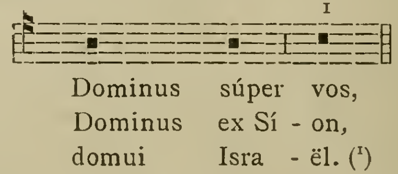
MÉDIATION.

Modulation de deux notes.



Domino mé - o,
timet Dó - (mi) - num.

Si le mot final est un monosyllabe ou un nom hébreu indéclinable, la dernière note de la modulation se retranche, et la note restante appartient à la syllabe finale :

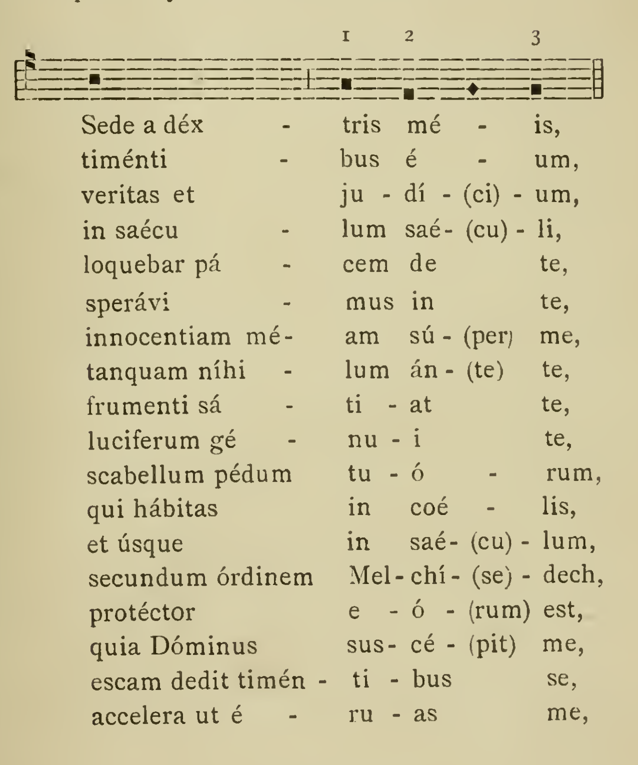


Dominus súper vos,
Dominus ex Sí - on,
domui Isra - ël. [1]

(1) Ces noms hébreux, comme *Israël*, *Ephrata*, *Jerusalem*, perdent, en ce cas, le caractère de proparoxitons qui leur est attribué autre part.

TERMINAISON.

Trois notes, dont la première, étant en dessous de la dominante, ne demande pas de syllabe accentuée.



Sede a déx -	tris	mé	-	is,
timénti -	bus	é	-	um,
veritas et	ju -	dí -	(ci) -	um,
in saécu -	lum	saé -	(cu) -	li,
loquebar pá -	cem	de		te,
sperávi -	mus	in		te,
innocentiam mé -	am	sú -	(per)	me,
tanquam níhi -	lum	án -	(te)	te,
frumenti sá -	ti -	at		te,
luciferum gé -	nu -	i		te,
scabellum pédum	tu -	ó	-	rum,
qui hábitas	in	coé	-	lis,
et úsque	in	saé -	(cu) -	lum,
secundum órdinem	Mel -	chí -	(se) -	dech,
protéctor	e -	ó -	(rum)	est,
quia Dóminus	sus -	cé -	(pit)	me,
escam dedit timén -	ti -	bus		se,
accelera ut é -	ru -	as		me,

3ᴱ MODE.

MEDIATION.

Quatre syllabes. — La première note, étant élevée, doit se trouver sur une syllabe accentuée, soit d'un accent *principal*, soit d'un accent *secondaire*.

	1	2	3	4
ini -	mí -	cos	tú -	os,
Domini	be -	ne -	dí -	ctum,
verbum	sú -	um	Já -	cob,
Dominus	Dó - (mi)-	no	mé -	o,
mise -	rá -	tor	Dó - (mi) -	nus,
pacem	sunt	Je -	rú - (sa) -	lem,
Magna	ó - (pe) -	ra	Dó - (mi) -	ni,
Benedixit	dó- (mu)-	i	Is - (ra) -	ël,
man -	dá -	vit	de	te,
iniquitatis	á - (mo)-	ve	a	me,
propter	quod	lo -	cú - (tus)	sum,
diem	sol	non	ú - (ret)	te,
meus	pro -	lon -	gá- (tus)	est,
Adjiciat	Dó - (mi)-	nus	sú- (per)	vos,
tuarum	ín -	stru -	e	me,
tribulatio	pró -	xi -	ma	est,
im -	plé -	bit (ru) -	í -	nas,
Domino	sí -	cut (mons)	Sí -	on,
iniqui -	tá -	tis (in)	me	est,
splendóri -	bus	san -	ctó -	rum,
emittet Dómi -	nus	ex	Sí -	on,
exultastis	sí -	cut (a) -	rí - (e) -	tes,
audivimus	é -	um (in)	E - (phra)-	ta,
Qui sémi -	nant	in	lá - (cry) -	mis,
proposúe -	ro	Je -	rú - (sa) -	lem,
ipse	dí -	xit (et)	fá - (cta)	sunt,
de -	có -	rem (in) -	dú - (tus)	est,
Domine, quóni -	am	in -	fír - (mus)	sum,
virtute tua læ-	tá -	bi -	tur	rex,
sum ómnium ti -	mén -	ti -	um	te.

TERMINAISON.

1re FORMULE.

Quatre syllabes, dont la première étant un abaissement ne requiert pas de syllabe accentuée. (Les syllabes se divisent comme à la formule finale du premier mode).

	1	2	3		4
a	déx	- tris	mé	-	is,
in saé -	cu	- lum	saé	- (cu) -	li,
loquebar	pá	- cem	de		te,
innocentiam	mé	- am	sú	- (per)	me,
luciferum	gé	- nu	- i		te,
scabellum pé -	dum	tu	- ó	-	rum,
secundum órdi-nem		Mel -	chí	- (se) -	dech,
proté -	ctor	e	- ó	- (rum)	est,
accelera ut	é	- ru	- as		me.

2e FORMULE.

Quatre notes, dont deux groupes de deux notes liées, un sur la deuxième et un sur la dernière syllabe. La première note étant basse, il n'est pas nécessaire de commencer par une syllabe accentuée. Les syllabes se divisent comme à la formule finale du premier mode, sauf que quelquefois la deuxième note aura une syllabe accentuée, et alors il y aura une syllabe superflue entre la deuxième et l'avant-dernière note. (Voir p. 416 à 419).

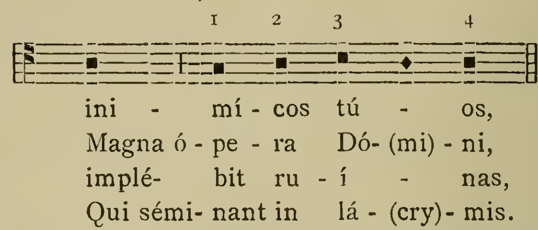
	1	2		3		4
a	déx -	tris		mé	-	is,
in saé -	cu -	lum		saé	- (cu) -	li,
scabellum pé-dum		tu	-	ó	-	rum,
órdi -	nem	Mel	-	chí	- (se) -	dech,
loquebar	pá -	cem		de		te,
innocentiam	mé -	am		sú	- (per)	me,
lucífe -	rum	gé	- (nu) -	i		te, (1)
proté -	ctor	e	-	ó	- (rum)	est,
accelera	ut	é	- (ru) -	as		me. (1)

(1) Voir p. 416 à 419.

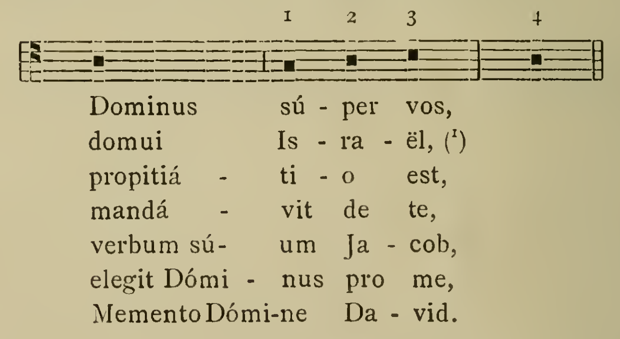
4e MODE.

MÉDIATION.

Quatre notes, dont la première étant un abaissement ne requiert pas de syllabe accentuée. (Les syllabes se divisent comme à la formule finale du 1er mode).



Dans le cas d'un monosyllabe, ou d'un nom hébreu indéclinable, final, la dernière note de la modulation se retranche.



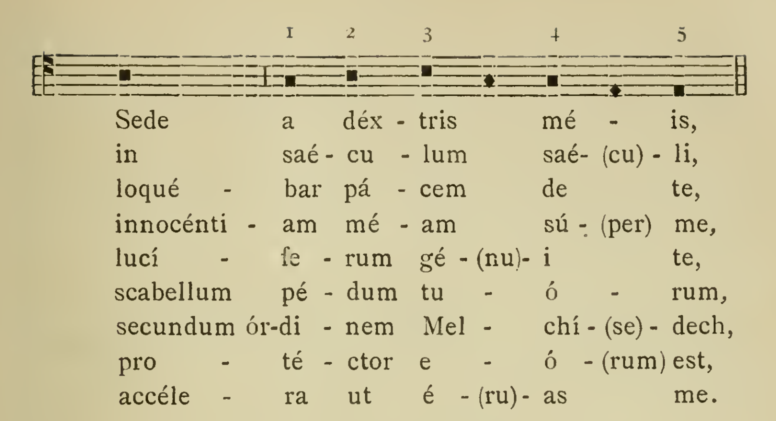
TERMINAISON.

1e FORMULE.

Cinq notes, dont la première étant un abaissement ne requiert pas de syllabe accentuée. Quelquefois la troisième note portera une syllabe accentuée et alors il y aura une syllabe superflue entre la troisième et l'avant-dernière note. (Voir p. 416 à 419). (2)

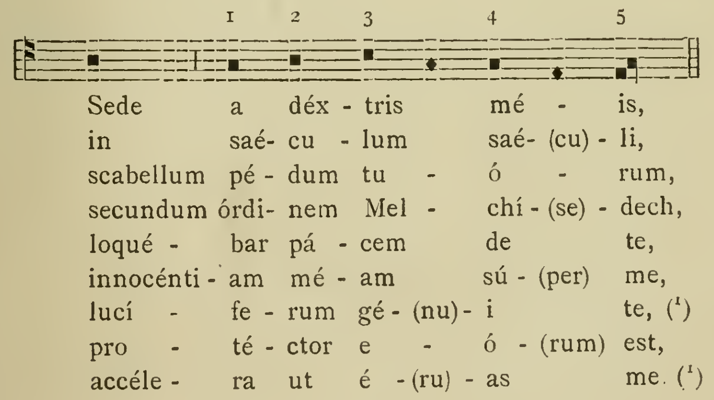
---

(1) Voir 2e Mode, Médiation, p. 424.
(2) Le *Te Deum* a cette même formule comme terminaison de plusieurs de ses versets.



2e FORMULE.

Cinq notes, dont un groupe sur la syllabe finale. (Voir les remarques de la première formule).



5E MODE.

MÉDIATION.

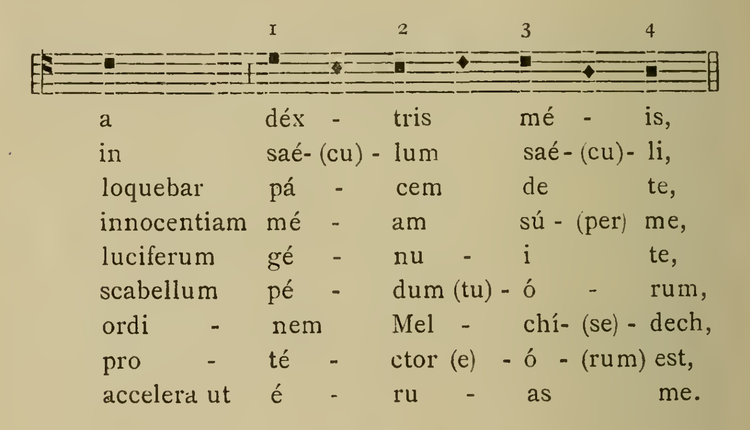
Tout comme au IIe mode. Médiation.

---

1) Voir p. 416 à 419.

TERMINAISON.

Quatre notes. La première note étant élevée, doit se trouver sur une syllabe accentuée, soit d'un accent *principal*, soit d'un accent *secondaire*. (Les syllabes se divisent comme à la médiation du troisième mode).



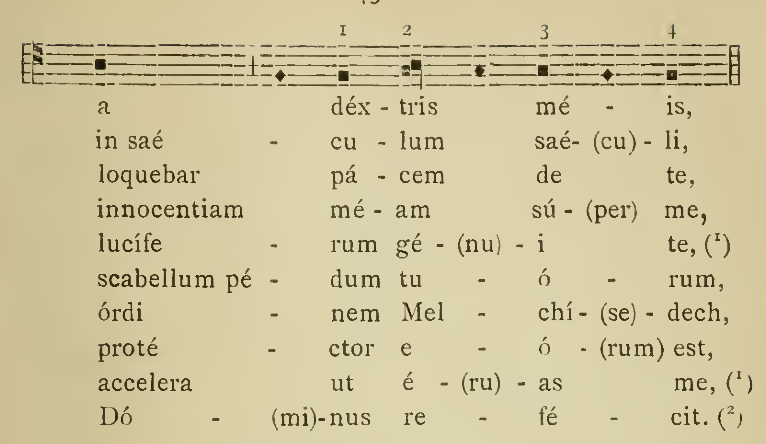
6E MODE.

MÉDIATION.

Tout comme au Ier Mode, Médiation.

TERMINAISON.

Quatre notes dont la troisième est un groupe de deux notes liées. La première note étant basse, elle ne requiert pas une syllabe accentuée. Les syllabes se divisent comme à la formule finale du premier mode. Quelquefois la deuxième note aura une syllabe accentuée, et alors il y aura une syllabe superflue entre la 2e et l'avant-dernière note. (Voir p. 416 à 419).



7E MODE.

MÉDIATION.

Quatre notes. La première étant élevée reçoit une syllabe accentuée, soit *principalement*, soit *secondairement*. (Les syllabes se divisent comme à la médiation du 3e mode).

	1	2		3	4
ini -	mí -	cos		tú -	os,
verbum	sú -	um		Já -	cob,
Magna	ó - (pe) -	ra		Dó - (mi) -	ni,
Benedixit	dó - (mu) -	i		Is - (ra) -	ël,
man -	dá -	vit		de	te,
propter	quod	lo -		cú - (tus)	sum,
tribulatio	pró -	xi -		ma	est,
im -	plé -	bit	(ru) -	í -	nas,
Dominus	sí -	cut	(mons)	Sí -	on,
Qui sémi-	nant	in		lá - (cry) -	mis,
proposúe-	ro	Je -		rú - (sa) -	lem,
ipse	dí -	xit	(et)	fá - (cta)	sunt,
omnium ti-	mén -	ti -		um	te.

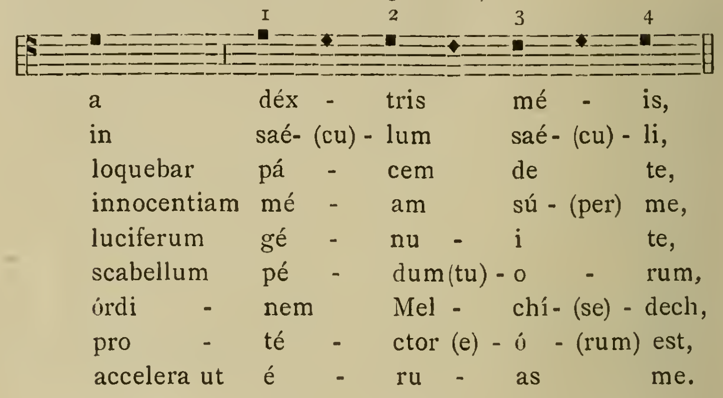
(1) Voir p. 416 à 419.

(2) Voir : Médiation. Cinquième règle, remarque, p. 400.

TERMINAISON.

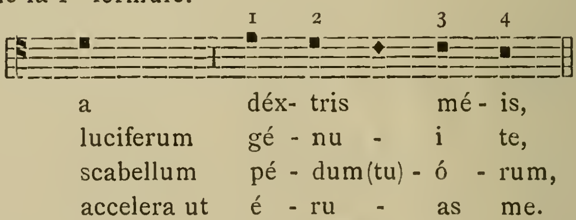
1e FORMULE.

Quatre notes, dont la première, étant élevée, requiert une syllabe accentuée, soit *principalement*, soit *secondairement*. (Les syllabes se divisent comme à la médiation du 3e mode).



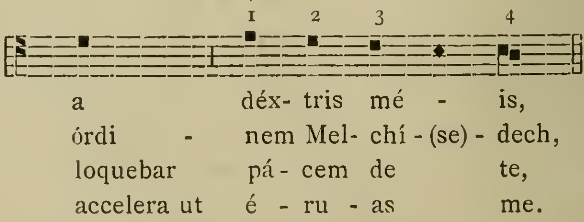
2e FORMULE.

Comme la 1re formule.



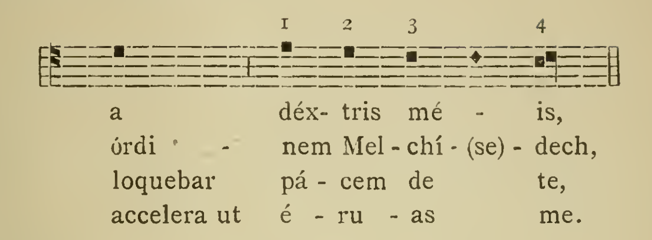
3e FORMULE

Quatre notes, dont un groupe de deux notes liées sur la syllabe finale. (Comme la 1re formule).



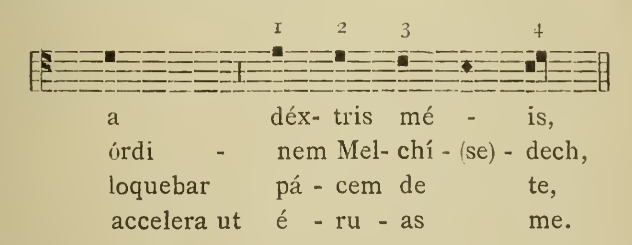
4e FORMULE.

Comme la troisième formule.



5e FORMULE.

Comme la troisième formule.



8e MODE.

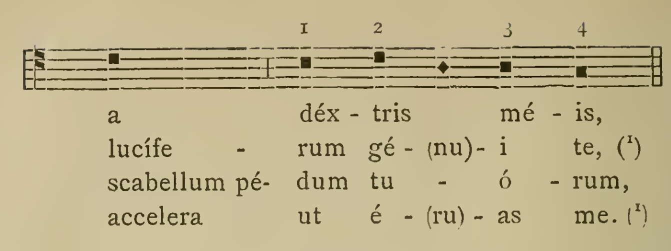
MÉDIATION.

Tout comme au deuxième mode, Médiation.

TERMINAISON.

1re FORMULE.

Quatre notes. La première étant un abaissement ne requiert pas de syllabe accentuée. Les syllabes se divisent comme à la formule finale du 1er mode. Quelquefois il y aura une syllabe accentuée sur la deuxième note et sur l'avant-dernière, et alors il y aura une syllabe superflue entre ces deux notes. (Voir p. 416 à 419).



2e FORMULE.

Comme la première formule; sauf qu'il n'y aura pas de syllabe accentuée sur la deuxième note.

1 2 3 4

a déx - tris mé - is,
luciferum gé - nu - i te,
scabellum pé - dum tu - ó - rum,
accelerant ut é - ru - as me.
Dó - (mi) - nus re - fé - cit. [2]

8e MODE IRRÉGULIER. [3]

MÉDIATION.

Quatre notes, dont la première étant élevée, requiert une syllabe accentuée au moins *secondairement*. (Les syllabes se divisent comme à la médiation du 3e mode.

1 2 3 4

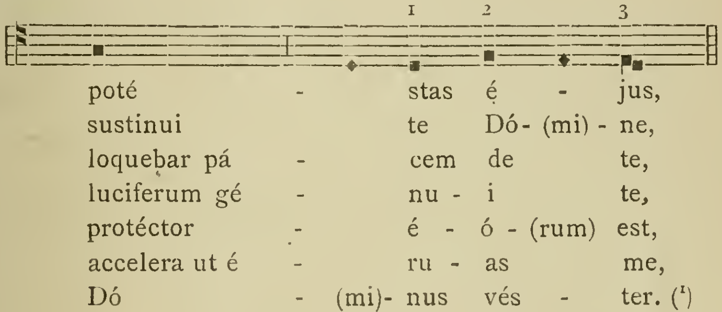
Israël de Æ - gy - pto,
Benedixit dó - (mu)- i Is - (ra) - ël,
tribulatio pró - xi - ma est,
Mare ví - dit (et) fú - git.
sum omnium ti-mén - ti - um te.

---

(1) Voir p. 416 à 419.
(2) Voir : Médiations, cinquième règle, remarque, p. 400.
(3) Il y a dans ce mode une dominante différente pour chacune des deux parties du verset.

TERMINAISON.

Trois notes, dont un groupe de deux notes liées sur la syllabe finale. La première étant basse ne requiert pas de syllabe accentuèe. (Les syllabes seront divisées comme à la finale du deuxième mode).



ARTICLE IV.

DE LA PSALMODIE SOLENNELLE.

Nous entendons par Psalmodie solennelle le chant du psaume à l'Introït de la messe. Les huit modes y reçoivent une forme plus ornée, en harmonie avec la richesse mélodique de ces chants. Aussi le psaume doit-il y être chanté avec plus de gravité, de solennité et avec des sons plus soutenus.

Le psaume est toujours noté en entier dans le Graduel; quant à la notation du *Gloria Patri*, nous l'avons dans le *Graduel* et dans l'*Ordinarium Missæ*.

Cette notation est différente d'après le Graduel que l'on emploie.

ARTICLE V.

DU CHANT DES CANTIQUES.

Les Cantiques : *Magnificat*, *Benedictus* et *Nunc dimittis* se chantent à Vêpres, Laudes, ou Complies sur une formule psalmodique, mais plus riche et plus ornée.

---

(1) Voir Médiation, cinquième règle, remarque, p. 400.

Aussi doit-on les chanter plus lentement et avec plus de solennité.

Le *Directorium chori* donne comme rubrique que le Benedictus aux Laudes et le Magnificat aux Vêpres se chantent *toujours* d'une manière solennelle, même à l'office des défunts.

La sacrée Congrégation des Rites a cependant répondu, le 9 Mai 1857, que l'on pouvait conserver l'habitude de chanter les Cantiques de l'*officium fériale* dans le ton férial.

Dans notre diocèse, le *Magnificat* et le *Benedictus* se chantent toujours dans le ton solennel; le *Nunc dimittis* à Complies se chante au ton férial.

Nous n'avons pas à parler du *Nunc dimittis*. Il se chante en effet comme un psaume ordinaire, dans le ton férial du mode de l'antienne à laquelle il suit.

Quant au *Magnificat* et *Benedictus* en chant solennel, il y a à considérer l'*inchoation*, la *médiation* et la *terminaison*.

§ I.

DE L'INCHOATION.

I. — Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'*inchoation* des Cantiques se chante non seulement au premier verset mais se répète à tous les versets du Cantique.

II. — Il y a deux espèces d'inchoations, celles de trois notes et celles de quatre.

A. — *De l'Inchoation à trois notes.*

L'inchoation dans le premier, troisième, cinquième et sixième mode, se compose de trois notes dont les deux dernières sont groupées (1).

Elles ne requièrent donc que deux syllabes. La première note se place sur la première syllabe, les deux dernières groupées sur la seconde :

---

(1) Le chant Romain a juste les mêmes inchoations pour ces quatre modes.

Exemple :

1er et 6e Mode.	3e Mode.	5e Mode.



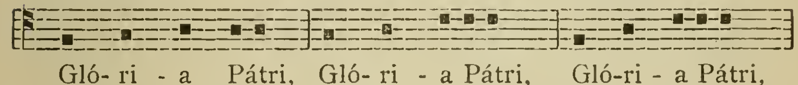
Et ex - ultávit,	Sus-cé - pit,	Ut sí - ne,
Quí-a respéxit,	Sí - cut locútus,	In san - ctitáte,
Quí-a fécit	Sí - cut érat,	Et tu púer,
Fé -cit poténtiam,	Sa- lú - tem,	Ad dán- dam,
De -pó - suit.	Ad fa - ciéndum.	Per ví - scera.

Exception : Quand le verset commence par un mot proparoxiton, ou par un mot qui a deux syllabes avant l'accent, ou par un monosyllabe suivi d'un mot ayant l'accent sur sa seconde syllabe, alors on distribue les trois notes sur les trois syllabes.

C'est le cas pour les mots *Glória*, *Benedíctus Jusjurándum* et *Et eréxit.*

Exemple :

1er et 6e Mode.	3e Mode.	5e Mode.



Gló- ri - a Pátri,	Gló- ri - a Pátri,	Gló-ri - a Pátri,
Be - ne - dí- ctus,	Be - ne - díctus,	Be- ne- díctus,
Jus- ju - rán-dum,	Jus- ju - rándum	Jus-ju - rándum,
Et e - ré- xit.	Et e - réxit,	Et e - réxit. (1)

Il n'en est pas de même quand le mot, par lequel commence le verset, est un mot ayant trois syllabes avant l'accent, et portant l'accent secondaire sur la première. (*Esuriéntes Illumináre*). Dans ce cas il est vrai, le commencement du mot est comme un *proparoxiton ;* mais la troisième syllabe n'est pas assez forte pour que la mélodie prenne sa note culminante sur elle.

On chantera donc :

---

(1) On pourrait aussi, et *nous croyons même que ce serait beaucoup mieux*, observer la règle qui dit qu'on ne peut pas séparer les groupes, et alors ou bien considérer les syllabes *ri*, *ne*, *ju* et *e* comme des syllabes superflues, et partant donner la première note à la première syllabe et le groupe à la troisième; ou bien, *ce qui est préférable* encore, donner la première note à la première syllabe et le groupe à la seconde, quelle qu'elle soit. Les éditions de Rheims-Cambrai et de Dom Pothier suivent cette dernière manière.

1er et 6e Mode. 3e Mode. 5e Mode.

E - su - riéntes, E - su - riéntes, E - su - riéntes,
Il - lu - mináre, Il - lu - mináre, Il - lu - mináre.

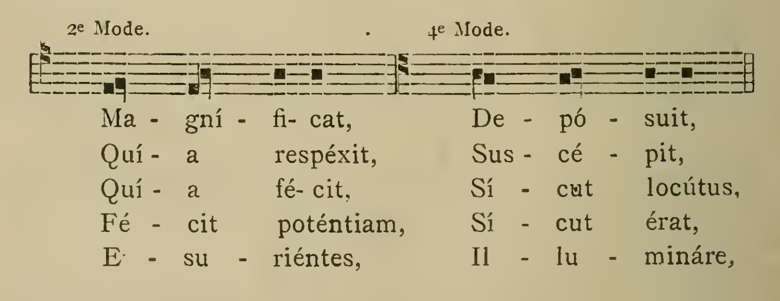
Le commencement *Et misericórdia* est douteux; parce que, comme nous l'avons vu plus haut, p. 241 et 242, la place de l'accent secondaire du mot *misericórdia* est douteuse. Les uns en effet, à cause de la forme simple *miséricors*, mettent dans *mis*e*ricórdia* l'accent secondaire sur la syllabe *sé*. Dans ce cas il faut chanter *Et misericórdia* comme les mots *Glória*, *Benedíctus*, *Jusjurándum*, *Et eréxit*. D'autres considérant plutôt que le mot *misericórdia* vient de *míser* placent l'accent secondaire sur la première syllabe, et prononcent *Et* mi*sericórdia*. Dans ce cas il ne faut pas séparer les trois notes, mais mettre le petit groupe sur la syllabe *mi*.

B. — *De l'inchoation à quatre notes.*

L'inchoation du deuxième, quatrième, septième et huitième mode est à quatre notes réunies en deux groupes de deux [1].

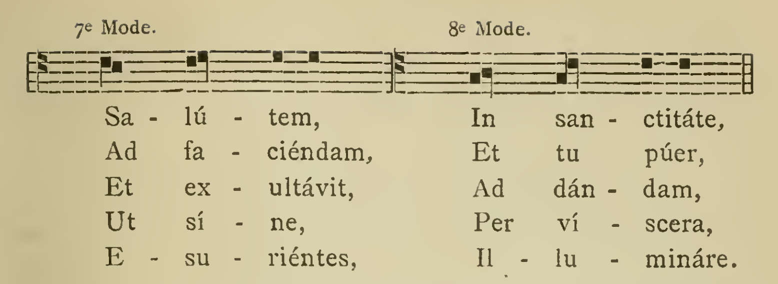
Elles ne requièrent donc que deux syllabes. Le premier groupe se place sur la première et le second sur la seconde :

Exemple :



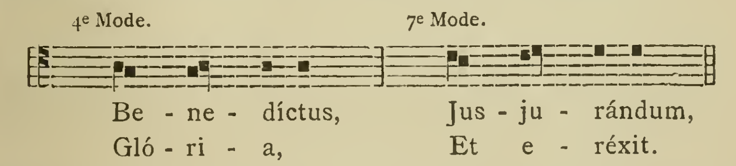
(1) En chant Romain on a juste les mêmes inchoations sauf pour le septième mode où l'on a cinq notes; la tonique s'y est ajoutée :

Mag - ni - ficat.



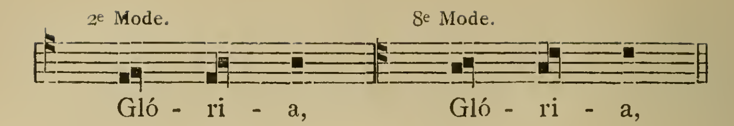
Pour ce qui est des mots : *Glória, Benedíctus, Jusjurándum* et *Et eréxit*, il est des auteurs qui considèrent les syllabes *ri*, *ne*, *ju* et *e* comme superflues et qui partant donnent le premier groupe à la première syllabe et le deuxième groupe à la troisième (en chantant la syllabe superflue sur la première note du deuxième groupe); d'autres distribuent les deux notes du premier groupe sur les deux premières syllabes mais seulement au deuxième et au huitième mode ; d'autres encore, pour le mot *Glória* au moins, donnent les quatre notes à la syllabe *Glo*.

Nous sommes d'avis que pour le quatrième et le septième mode, il faut simplement donner le premier groupe de notes à la première syllabe et le deuxième groupe à la deuxième et chanter :

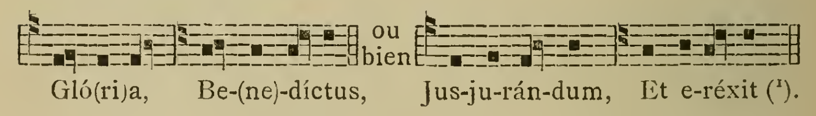


On observe ainsi la règle qui défend de séparer les groupes, et puis la note la plus élevée qui se trouve par là sur la faible syllabe *ne*, *ri*, *ju*, *e* n'est pas plus élevée que la note de la syllabe suivante. Elle est au même degré, et comme elle n'est que note de passage (sauf dans le mot *Gloria*), elle est faible, et d'autant plus affaiblie que la syllabe suivante est accentuée.

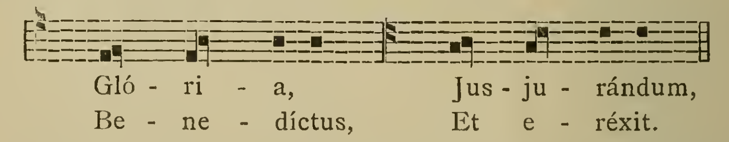
Quant au deuxième et huitième mode, si l'on met le dernier groupe sur la seconde syllabe, alors on a :



Dans ce cas, on fait un saut de *quarte* (ut-fa ou sol-ut) sur cette seconde syllabe faible. Elle en semble acquérir une trop grande valeur. Pour ce motif quelques auteurs mettent ce saut de *quarte* sur la troisième syllabe *a, díc, rán, réx;* et alors les uns considérent la syllabe faible comme superflue, d'autres divisent le premier groupe et mettent la première note du groupe initial sur la première syllabe, et la seconde note sur la seconde syllabe faible. Ils chantent donc ou bien :



En tout cas nous préférons la première manière; mais nous aimerions encore mieux donner simplement le premier groupe à la première syllabe et le second à la seconde; et chanter:



Il nous semble que la syllabe faible, quoique avec le saut de quarte, se fond facilement dans la syllabe suivante.

C. — Le huitième mode irrégulier n'a pas d'inchoation dans notre psalmodie. Il en a une dans le chant romain; mais elle est la même que pour le chant des psaumes. (Voir plus haut, p. 392).

---

(1) Cette dernière manière est celle de l'édition de Rheims-Cambrai et de Dom Pothier.

§ II.

DES MÉDIATIONS.

I. — Il y en a de deux espèces, la médiation *simple* et la médiation *composée*.

A. — *La médiation simple.*

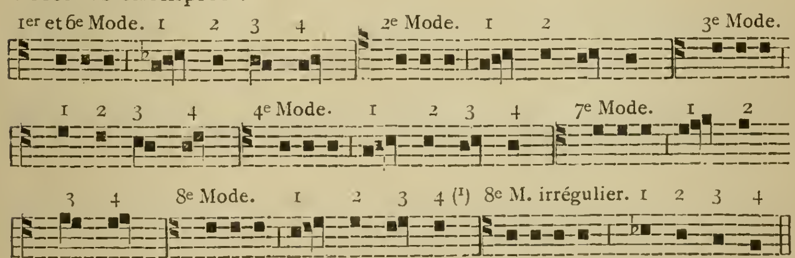
C'est celle qui n'a que deux notes. On ne la trouve pour le chant des cantiques qu'au *cinquième* mode. Elle est d'ailleurs juste la même que la médiation des psaumes de ce même mode. (Voir plus haut, p. 402 et 403). Elle suit donc les mêmes règles, c'est-à-dire qu'elle requiert une syllabe accentuée à l'avant-dernière note (ou à la première de la modulation); sauf l'exception de la règle : *Nunquam tres pro una*, et le cas où elle se termine par un monosyllabe ou un mot hébreu indéclinable, cas auquel l'avant-dernière note se place sur le monosyllabe lui-même ou sur la syllabe finale du mot hébreu, en rompant ainsi la modulation :



Et ex- ultávit... mé-us, Be - ne - díctus.... Isra-ël,
Quí-a resp.... sú - æ, Quí-a fécit... pótens est.

B. *La médiation composée.*

1°. C'est celle de tous les autres modes. Elle a quatre notes. Voici les exemples :



2°. Ces médiations composées suivent simplement les règles des médiations composées des psaumes. Donc :

a) Il faut une syllabe accentuée à l'avant-dernière syllabe,

(1) La modulation romaine est un peu différente.

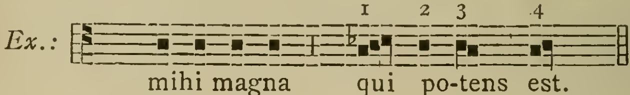
sauf l'exception de la règle : *nunquam tres pro una*, règle qui trouvera son application dans le cas d'un monosyllabe précédé d'un proparoxiton. (1)

b) Comme la première note, c'est-à-dire le premier groupe de la modulation, est une élévation, elle requiert une syllabe accentuée : mais il faut se contenter de la première qui se présente en remontant depuis l'accentuation de la pénultième note, même quand cette syllabe ne porte que l'accent secondaire; si bien entendu il y a entre l'avant-dernière note et cette syllabe au moins une syllabe intermédiaire.

C'est ainsi qu'il faut commencer la modulation sur la syllabe *li* dans *nostrorum liberati* et sur la syllabe *mi* dans *Altissimi vocaberis;* et pas du tout sur la syllabe *tro* du premier exemple, ni sur la syllabe *tis* du second.

c) Une difficulté se présente dans le verset : *Quia fecit mihi magna qui potens est.*

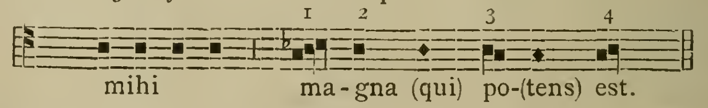
Il y en a qui marquent le commencement sur *qui*.

Ex.: 

Ils le font parce que le *sens* du verset veut un léger repos après *magna*; mais alors la première note se trouve sur *qui*, la deuxième, sur *po*, la troisième, c'est-à-dire l'avant-dernière, sur *tens*, et la quatrième sur *est*. Or l'avant-dernière note ne peut pas dans le cas actuel se trouver sur une syllabe non-accentuée (sur *tens*), et ensuite nous avons vu plus haut (p. 264 et 265), que quand une modulation est déterminée d'avance, elle l'emporte sur le sens du texte.

Nous croyons donc qu'il faut commencer sur *ma* de *magna*, quoiqu'à vrai dire la première manière soit loin de déplaire.

Le verset *Quia fecit* se modulera partant comme suit :



(1) Ce cas ne se présente ni dans le *Magnificat*, ni dans le *Benedictus*.

3°. Le premier verset au *Magnificat* ne comprenant que le seul mot *Magnificat* n'a pas de médiation.

4°. Le huitième mode irrégulier a pour les cantiques la même médiation que pour la psalmodie ordinaire.

§ III.

DES TERMINAISONS.

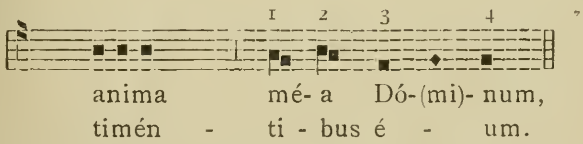
1°. Les terminaisons des modes 1er, 3e, 4e pour la troisième formule, 5e, 6e, 7e, 8e [1] et 8e irrégulier sont les mêmes que pour la Psalmodie ordinaire.

2°. La terminaison du deuxième mode comprend *quatre* notes. La première de ces notes est une note basse.

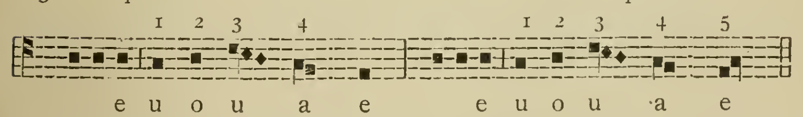
Pour l'avant-dernière note elle suit la règle générale qui exige une syllabe accentuée, sauf l'exception de la règle *non tres pro una.*

Pour le placement de la première note elle suit la règle des modulations commençant par un abaissement, c'est-à-dire que la première note, ne requérant pas de syllabe accentuée, se place sur la seconde syllabe avant l'accentuation de l'avant-dernière note, quelle que soit cette syllabe.

Exemple :



3°. Le quatrième mode a deux terminaisons à *cinq* notes :



Cette modulation suit entièrement les mêmes règles que celle de cinq notes de la Psalmodie ordinaire de ce même mode.

---

(1) Avec cette différence que le huitième mode, 1re formule, est quelquefois marqué comme suit :

anima me-a Do-mi-num.

§ IV.

TABLEAU GÉNÉRAL DU CHANT DES CANTIQUES.

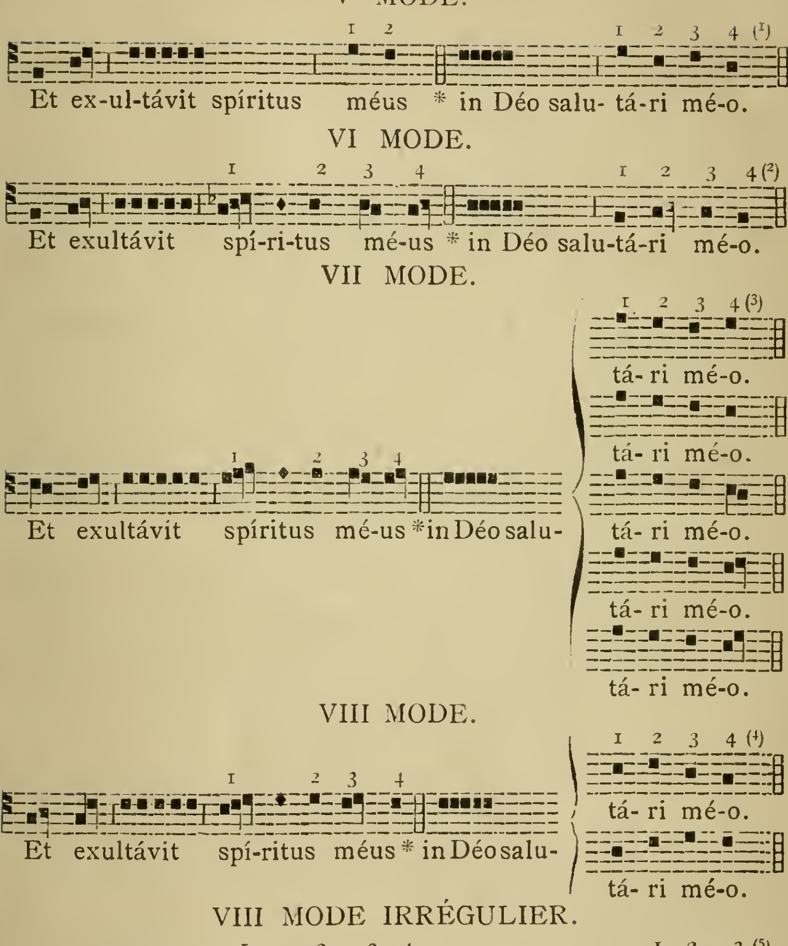


(1) Il ne faut pas pour commencer une syllabe accentuée. (Voir finale, Psalmodie, 1er Mode).

(2) Ne requiert pas de syllabe accentuée pour commencer. (Voir remarque, 2e formule, finale, 3e Mode, Psalmodie).

(3) Voir finale, Psalmodie, 3e Mode.

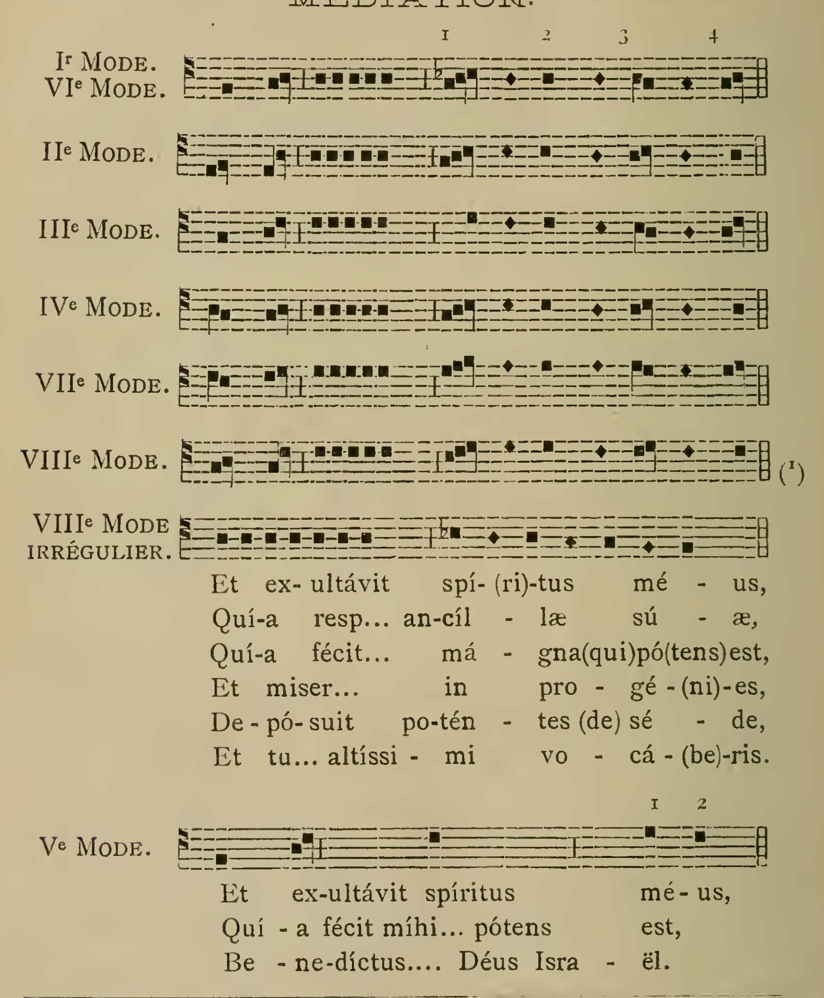
(4) Voir finale, Psalmodie, 4e Mode.



(1) Voir finale, Psalmodie, 5e Mode.
(2) Voir finale, Psalmodie, 6e Mode.
(3) Voir finale, Psalmodie, 7e Mode.
(4) Voir finale, Psalmodie. 8e Mode.
(5) Voir finale, Psalmodie, 8e Mode irrégulier.

§ V.

EXEMPLES DE CHAQUE MÉDIATION ET TERMINAISON.

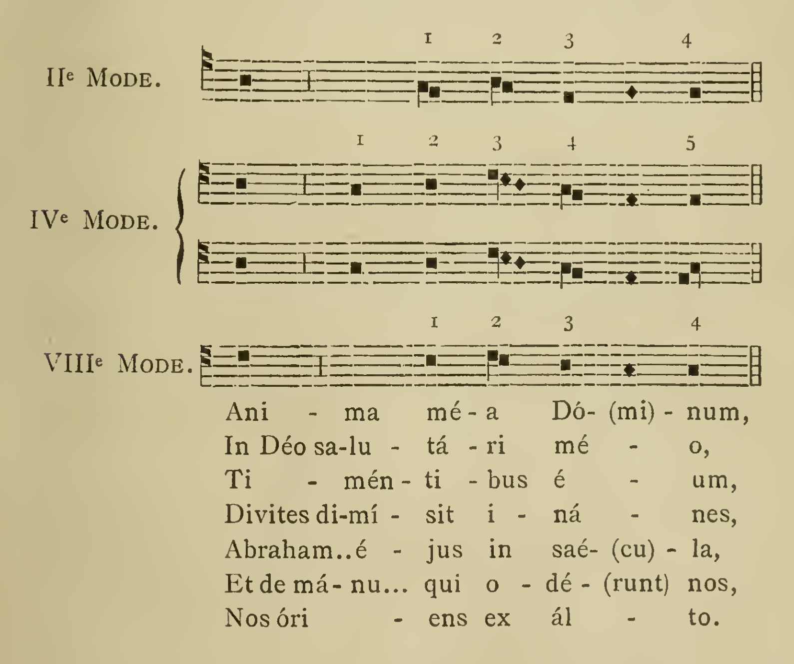


(1) Comme le IIe Mode. — Le VIIIe Mode irrégulier se chante absolument comme dans les Psaumes.

TERMINAISON.

Les terminaisons propres aux Cantiques sont celles des Modes IIe, IVe, VIIIe (1e formule). Pour la 1e formule du VIIIe mode, elle est *souvent* la même que celle des Psaumes. (Voir p. 443, ainsi que la note de cette page.)

Celles des autres modes sont comme dans les Psaumes.



FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

Notions élémentaires.

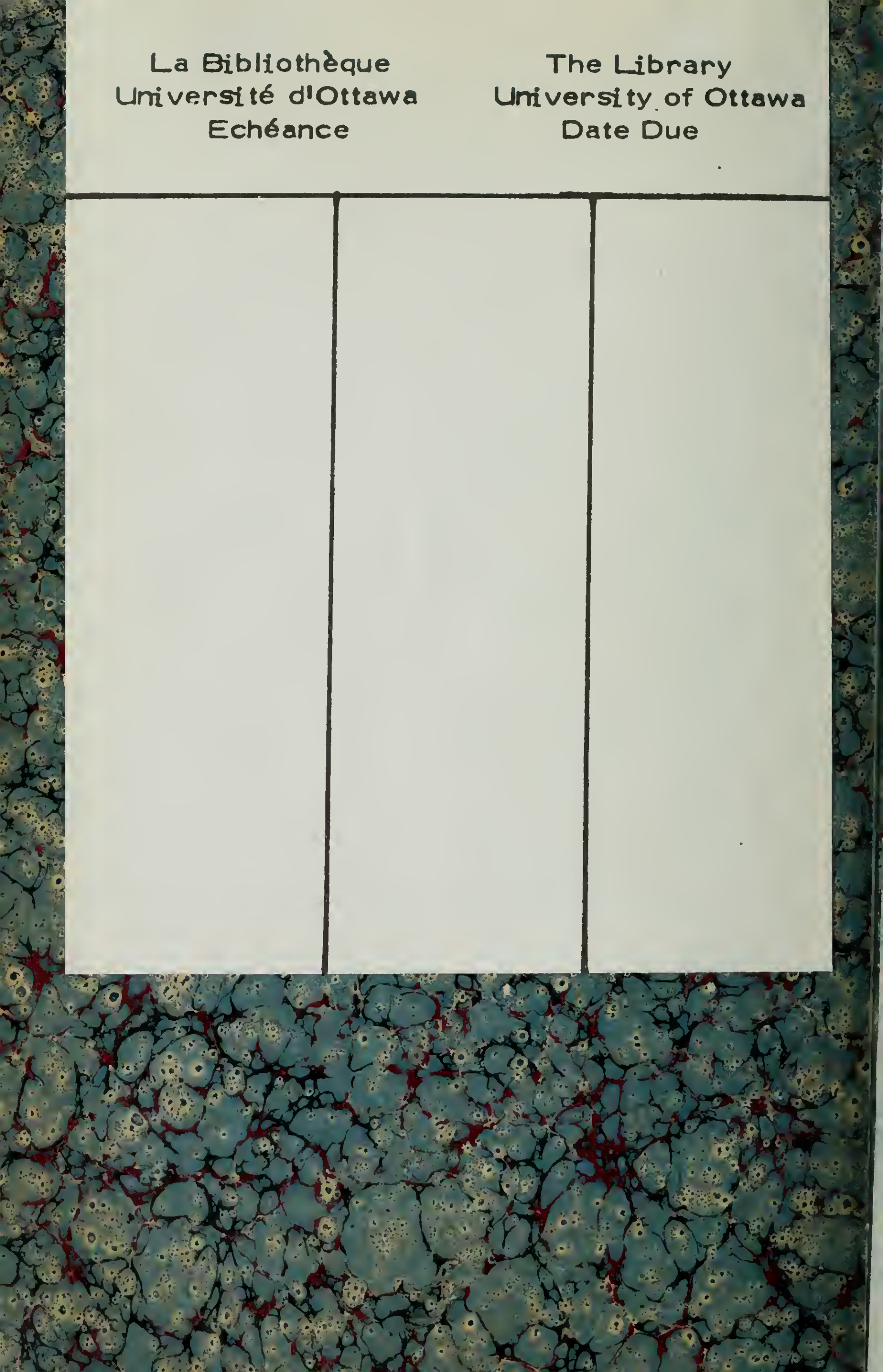
DEUXIÈME PARTIE.

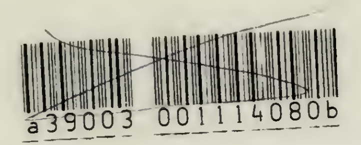
De la modalité ou tonalité.

TROISIÈME PARTIE.

De l'Exécution du plain-chant.

DEO SINT LAUDES!


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due




U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 08 05 15 18 3